ISSN 0130-6405

89 8 ИСКУССТВО КИНО

Митинг грузинских женщин на проспекте Руставели.

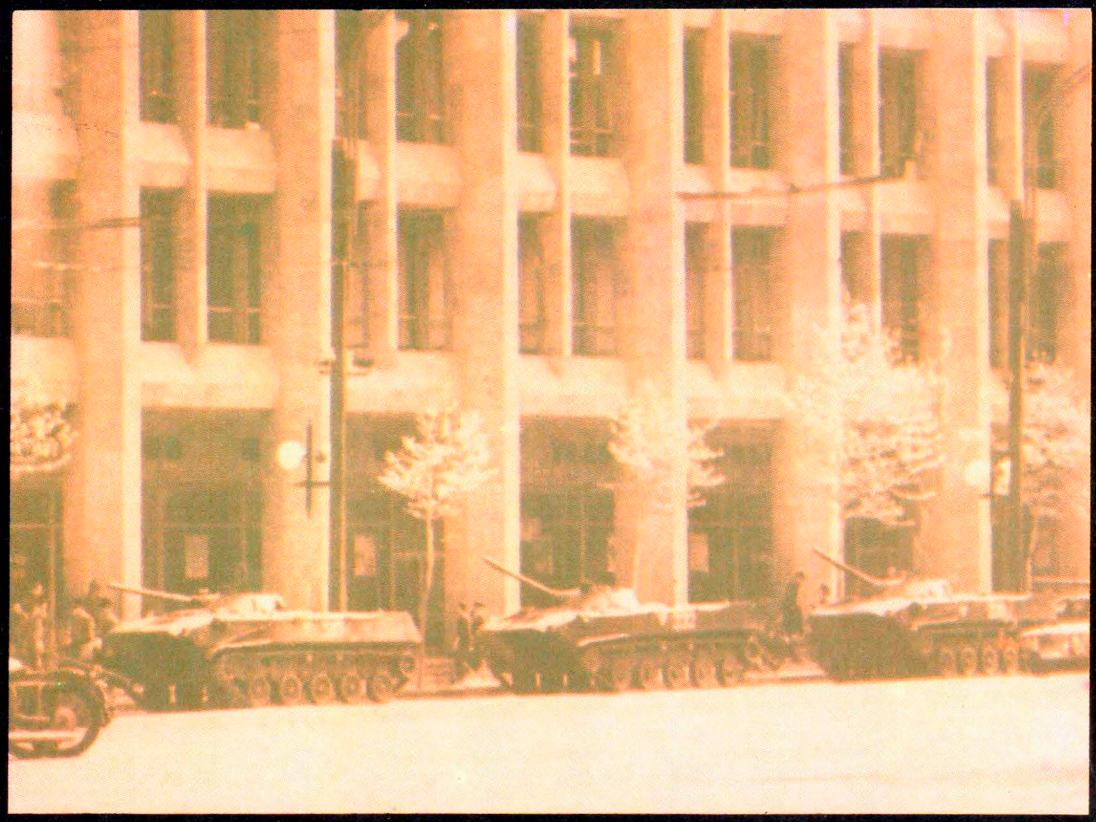
ТБИЛИСИ 9 АПРЕЛЯ

Снимки на этих первых страницах номера Юрий Рост сделал, находясь в центре трагических событий. Дальше последует репортаж – его и Теймураза Мамаладзе, в котором авторы делают попытку разобраться в причинах и предугадать последствия трагедии.

Каталикос всея Грузии Илиа II на митинге в ночь на 9 апреля

Через несколько минут на этих людей пойдут бронетранспортеры

Солдаты внутренних войск блокировали проспект Руставели



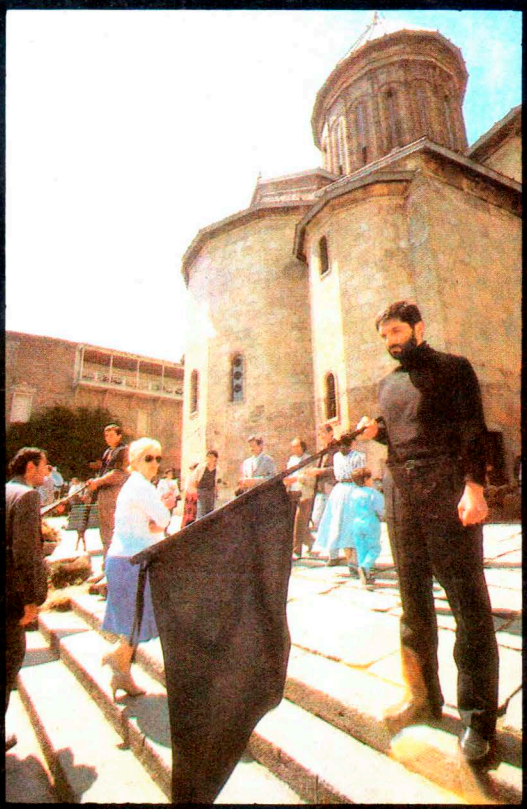
Так выглядели
улицы Тбилиси
в комендантский час

Женщине,
погибшей у Дома
правительства,
было 70 лет

Этих погибших несли на отпевание в Храм, когда на улице раздались выстрелы. 10 апреля, комендантский час

Плач по матери

Академик Андрей Дмитриевич Сахаров в больнице, где лежат отравленные газом тбилисцы. (Интервью с А.Д. Сахаровым – в конце этого номера.)



Вахта памяти у храма Сиони

Ежемесячный журнал
Орган
Союза
кинематографистов
СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

8 89

СОДЕРЖАНИЕ

Сюжеты и факты

3 **Теймураз Мамаладзе, Юрий Рост.** Заговор против правды

Вопросы и мысли

15 **Александр Гельман.** После съезда — перед съездом

Современность и экран

Свободная тема

18 **Борис Хазанов.** Реквием по девственному королю

26 **Александр Трошин.** История — это роман

Кинематограф 80-х. Дневник

Дискуссии

31 Не подводя итогов

55 **Анкета критиков «ИК»**

Теория, история

К 70-летию советского кино

56 **Юрий Богомолов.** По мотивам истории советского кино

68 **Ефим Левин.** Пепел и огонь

Полемические портреты

80 **Вячеслав Шмыров.** Мефисто на склоне лет

Мемуары и публикации

95 **Г. М. Козинцев.** Из рабочих тетрадей. 1958—1969 годы

За рубежом

На фестивальных орбитах

106 **Нина Зархи.** Киновернисаж-88

Необязательные заметки

115 **Виктор Матизен.** Фантомы свободы

Интервью «ИК»

120 Анни Жирардо: «Несмотря ни на что, я счастлива»

126 **Досье «ИК»: Фанни Ардан, Дамиано Дамиани, Джеф Бриджес, Сёхэй Имамура**

Гости редакции

128 **Владимир Войнович.** Как это делалось

„ИК". Избранная проза

134 **Борис Хазанов.** Страх

147 **Э. Севела.** Остановите самолет — я слезу!

Сюжеты и факты

162 **Андрей Сахаров — Алесь Адамович.** Жить на земле и жить долго

In this issue:

Tbilisi, the 9th of April, 1989: tragic events **(p. 3).**
Playwright Alexander Gelman reflects about the Congress of People's deputees **(p. 15).**
Essay by Boris Khazanov, Soviet emigrant: films for the public and films for the "select" **(p. 18).**
Alexander Troshin, the critic, about the classics of the Soviet cinema **(p. 26).**
"Round-table" talk on the present and the future of the Soviet cinema **(p. 31).**
Questionnaire of film critics **(p. 55).**
Youry Bogomolov tells about creation of the new history of the Soviet cinema **(p. 56.)**
Efim Levin about the values of life and experience of the Soviet classics **(p. 68).**
Profile of Mikhail Chiaurely, the director of Stalin's epoch **(p. 80).**
From the notebooks of Grigory Kozintsev **(p. 95).**
The ending of the article about film festivals in Locarno and London **(p. 106).**
Notes on the retrospective of films devoted to the Great French revolution **(p. 115).**
Talk with Annie Girardot **(p. 120).**
Vladimir Vojnovich — the guest of "Iskusstvo Kino" **(p. 128).**
Boris Khazanov's novel "Fear" **(p. 134).**
Continuation of the novel by Efraim Sevela "Stop The Plane — I'll Get Out!" **(p. 147).**
Dialogue of Andrey Sakharov and Ales Adamovich **(p. 162).**

На обложке и вкладке
фото Ю. Роста

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 26.05.89.
Подп. к печати 14.07.89 А12421
Формат бумаги $70\times100^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс
Печать офсетная,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91.
Тираж 53 000. Заказ 1332
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

© Журнал «Искусство кино», 1989

© **Борис Хазанов.** Страх. Из сборника «Запах звезд». Копирайт автора.

Теймураз Мамаладзе, Юрий Рост

Заговор против правды

Свидетельство о трагических событиях 9 апреля 1989 года в Тбилиси

Теймураз Мамаладзе. Я не могу смотреть на твои снимки, Юра, а смотреть надо. Не могу говорить об этих картинах насилия и смерти, но и молчать невозможно. Нельзя молчать. Надо говорить, думать, анализировать...

Когда ты лазил с фотоаппаратом на Адмиралтейскую иглу, спускался в карстовую пещеру или, скажем так, становился своим человеком в базовом лагере под Эверестом — я завидовал тебе. Это была профессиональная зависть: «Почему не я?»

Сейчас другое.

С другим, трудно выразимым, очень сложным чувством спрашиваю: «Почему он, а не я?»

12 апреля на собрании киностудии «Грузия-фильм» Лана Гогоберидзе, выкричавшая, казалось, всю свою боль, сказала аплодирующему залу: «Ну, что вы мне рукоплещете? Разве можно хлопать, когда говорим о таком?»

Да, болевой шок — не повод для аплодисментов. И мне очень непросто прилюдно и печатно говорить о том, сколь сильно мой город даже на большом удалении отзывается во мне своими бедами и тревогами.

Но и не сказать не могу: мне было совершенно необходимо пережить вместе с ним ад той ночи. Иначе не избавиться от чувства вины перед ним. Такого чувства, будто что-то безвозвратно теряю, чего-то лишаюсь навсегда...

Меня не было в ту ночь в Тбилиси, а ты — был.

Юрий Рост. Стоит ли так виниться человеку, который в ту ночь был в «кардиологии» одной московской больницы?

Т. Мамаладзе. Погоди о больнице. В марте 1956 года на том же проспекте Руставели, кстати, в двух шагах от Дома правительства, стреляли по демонстрации молодежи, и тогда меня не было в Тбилиси. Но чувство вины и тревоги гнездится не в этой «цепочке отсутствий»...

Меня страшат прямые повторы, прямые «цитаты» из 1956 года. Причины демонстрации были другие, другим был фон, но и тогда страна отходила от слишком долгой зимы, в обществе возникали большие ожидания и надежды, вера в то, что все, наконец, кончилось и теперь жизнь пойдет по-иному. И вдруг — залп разрывными пулями.

А сейчас, в канун четвертой годовщины перестройки,— дубинки, саперные лопаты и газы.

Недавно я побывал в деревне, куда в детстве ездил каждое лето. Пришел к дому, где жил, и увидел: ну, совсем не изменился. А ведь почти полвека прошло. Радоваться или сокрушаться? И вот сейчас я спрашиваю себя: после 1956 года минуло более тридцати лет. Неужели сила, кулак, устрашение в нашем доме по-прежнему основные аргументы в разговоре с нами?

Ю. Рост. Нет, Темо, все-таки дом — если ты сравниваешь общественную ситуацию с домом — изменился. За минув-

шие четыре года многое в нем удалось перестроить, хотя некоторые «домовладельцы», чувствуя, что теряют власть, изо всех сил пытаются сохранить в нем прежний политический порядок. Тбилисская история — тому пример. Но в доме растет, уже выросло новое поколение, не ведающее страха, да и «старожилы» ведут себя иначе...

Т. Мамаладзе. Да, совсем иначе. Широко распахивают двери перед страной и миром: придите и посмотрите, что у нас происходит. И как бы иные люди ни пытались спрятать правду, альтернативные и весьма авторитетные источники истины работают. Взять хотя бы, к примеру, приезд в Тбилиси делегации народных депутатов СССР от Союза кинематографистов, приглашенных их тбилисскими коллегами. Последовавшую за этим пресс-конференцию в Союзе кинематографистов с демонстрацией документальных кадров о событиях 9 апреля. Или пресс-конференцию грузинской общественности в московском центре «Мзиури»...

Ты прав, моя метафора с домом не выдерживает критики. Но факт остается фактом: его снова осквернили насилием.

Есть какой-то особый комплекс — я называю его комплексом пятьдесят шестого года,— который владеет каждым грузинским руководителем. Сделать все возможное и невозможное, чтобы предотвратить подобную трагедию. Независимо от моего личного отношения к решению применять силу для пресечения митинга, убежден: таких страшных последствий его авторы и не желали, и не предвидели. И за то, что не предвидели,— казнят себя самой жестокой мукой — казнью собственной совести.

Я это знаю точно — слушал их в такие мгновения, когда невозможна ложь.

Не желая кого-либо обелить, я верю этим людям, когда они говорят, что руководившие операцией убеждали их, что все обойдется без эксцессов. Увы... Слушал я и их оппонентов, критиков... Да что там критиков! — теперь уже ненавистников: контраргументы железные.

Но чтобы знать всю правду, не железную — живую, мне надо было той ночью быть на проспекте Руставели. Ты там был, все мне рассказал, и я тебе верю. Однако полная правда — это то, что входит в глаза, в душу, в сердце, становится частью самого человека...

Такой правдой я не располагаю.

Ю. Рост. Темо, дорогой, я и ты — условно две камеры, поставленные в разных местах. Ведущие съемку с двух разных точек и таким образом запечатлевающие более полную картину. В ночь с 8 на 9 апреля тебя не было на проспекте Руставели, но на следующий день ты оказался в центре событий.

Т. Мамаладзе. То, что я оказался в центре событий, иначе говоря, рядом с людьми, прибывшими в Тбилиси для нормализации обстановки, создает для меня немалые этические неудобства.

Существуют нормы доверительности, и, пока идет расследование, пока не обнародованы его результаты, преступить эти нормы я не могу. В конце концов это вопрос не только служебной этики, но и элементарной человеческой морали. Существует ведь тайна исповедальни, совещательной комнаты.

Правда, здесь мне вспоминаются слова Гурама Метонидзе, бригадира электровозостроительного завода: «Если я не буду знать правду,— сказал он,— то не смогу говорить правду. Если я отсюда вынесу неправду, то и сюда приду с неправдой».

Он говорил это от имени рабочих на заседании бюро ЦК Компартии Грузии.

Я повторяю его слова от своего собственного имени как гражданин, озабоченный уроном, который в те дни понесла гласность. Как гражданин, желающий защитить это главное достояние перестройки, я не только вправе, но и обязан свидетельствовать: полную правду о событиях тех дней пытались утаить даже от представителей высшего политического руководства страны.

Происходила обычная для нашей страны история: ведомства ставили свои секреты выше государственных интересов и целей.

«Не забывайте,— сказал охранителям

тайн один из коллег Метонидзе,— что в ту ночь там было восемь тысяч свидетелей. Они удостоверят неправедность всех действий, которые вы пытаетесь оправдать».

Ю. Рост. Можешь назвать имена?

Т. Мамаладзе. Не могу... И потому, что не все знаю, и в силу другой, более веской причины. Мы беседуем в мае, а номер журнала с нашим диалогом выйдет лишь в августе: такова наша родная отечественная полиграфия — движется, как черепаха, и, как черепаха, долго живет.

К тому времени, хочу верить, многое станет известно. Состоится Съезд народных депутатов СССР, пройдет Пленум ЦК по национальным вопросам.

В Тбилиси сейчас ведут расследование депутатские комиссии Верховных Советов Грузинской ССР и СССР. И пока чья-то вина или невиновность не подтверждены в установленном законом порядке — мы не вправе выносить собственные вердикты.

Однако в интересах того же расследования нелишне привести ряд фактов, в частности, тот бесспорный факт, что их пытались утаить.

Ну, например, саперные лопатки. Об их применении нам сообщили уже 9 апреля, но лишь спустя три дня, в ответ на настойчивые требования подтвердить или опровергнуть этот факт, сказали: «Да, саперная лопатка наряду с автоматом входит в табельное снаряжение солдата. Автоматы были отобраны — лопатки оставлены. Для самозащиты. Не может ведь солдат быть безоружным».

Ю. Рост. Я сам видел, как солдаты действовали этим «оружием самозащиты»...

Т. Мамаладзе. Или возьмем газы. Об использовании против манифестантов каких-то химических средств мы услышали уже в день приезда...

Ю. Рост. Помнишь, я пришел к вам десятого апреля и сказал, что видел девятого гранаты или капсулы (я не силен в военных терминах) со слезоточивым газом? Вы тогда, как я почувствовал, мне не поверили.

Т. Мамаладзе. Да, честно говоря, я подумал, что ты сгущаешь краски, нагнетаешь атмосферу — ну, для того, чтобы придать репортажу больше драматизма. Трудно поверить в то, что у нас против манифестантов могут быть использованы какие-то газы. Но еще труднее — что на настойчивые вопросы и расспросы руководителей очень высокого ранга можно отвечать уклончиво или вовсе не отвечать. Понадобилось пять дней, чтобы был признан факт применения так называемой «черемухи» — у нас какая-то непонятная страсть давать таким штучкам поэтические названия — и лишь спустя неделю и то совершенно случайно подтвердился факт применения РГС — ручной гранаты слезоточивой.

Двадцать погибших, две сотни израненных и отравленных — скорбный итог той ночи. Но есть еще один, неучтенный пока итог — во многом удавшаяся попытка убить гласность.

В конце концов история с твоим репортажем — самый наглядный тому пример...

Ю. Рост. Ну, история с моим репортажем — это пример как раз того, что гласность убить не удалось.

Т. Мамаладзе. Каков тираж «Литературки»? Больше шести миллионов? Твой репортаж не вышел таким тиражом, а значит, в Москве, других городах и республиках, в стране — не узнали, что же, наконец, черт побери, происходит в Тбилиси. То же самое было с материалами для других изданий — из них либо что-то изымали, либо что-то в них дописывали. Результат — дезинформация. В то же время в Тбилиси активно работали другие массовые средства информации: рукописные листовки, списки погибших и пропавших без вести, петиции, воззвания. Они захватывали общественное мнение, овладевали им.

Активно работала гласность на международной волне. Ежедневно в Управление информации МИД СССР передавались буквально все сведения, которыми располагали на тот час. Организаторы брифингов в пресс-центре МИД оперативно информировали аккредитованных в Москве иностранных журналистов.

Но это была гласность в «экспортном исполнении». В нашей же стране люди испытывали информационную недостаточность, спрашивали: «Что там в конце концов происходит?»

В самом Тбилиси так или иначе пытались давать максимально полную информацию. Был создан пресс-центр, ежедневно проводились встречи, телевидение полностью транслировало многочасовые дискуссии. Скажем, дискуссия в Тбилисском университете длилась более шести часов — ее всю передали в эфир. Она потрясла и заставила задуматься многих.

Иными словами, местные средства массовой информации как-то пытались показать, что есть что и кто есть кто. Хотя, не в обиду будь сказано, альтернативные средства действовали и оперативнее, и, что печальнее всего, эффективнее.

Иное дело — центральная печать. Если меня спросят, какие чувства были самыми сильными на шкале эмоций тех дней, то я отвечу так: скорбь по погибшим, ярость против устроивших эту бойню, негодование и презрение в отношении центральных средств массовой информации, сеявших, по мнению большинства тбилисцев, обман.

У меня была возможность наблюдать, как это начиналось. Но будет лучше рассмотреть ситуацию на конкретном примере твоего репортажа «Трагическая ночь в Тбилиси». Как ты его готовил, «пробивал», искал ему место?

Ю. Рост. Не знаю, была ли у тебя какая-нибудь информация о том, что происходило в Тбилиси в начале апреля...

Т. Мамаладзе. Была. Я звонил, мне звонили... По вечерам в моей палате собиралось несколько земляков — обсуждали все, что узнавал каждый. Безуспешно было искать что-нибудь в центральных газетах. Хотя отчего же? Ну, кто возьмется говорить о невнимании к местным делам, если накануне, кажется, 9 апреля одна из центральных газет под рубрикой «В братских республиках» дала на открытие номера заметку под заголовком «Сауна приехала...»?

Ю. Рост. Да уж... сауна... Мне тоже звонили мои тбилисские друзья, звали приехать. Сказали, что начались голодовки. Ну, как в ноябре прошлого года. Признаться, лететь мне не очень хотелось, но я все-таки собрался. Взял билет на вечерний рейс 8 апреля.

В самолете познакомился с одним симпатичным немцем — кинорежиссером из Саарбрюккена...

Т. Мамаладзе. ...города-побратима Тбилиси.

Ю. Рост. Именно по этой причине летевшего туда. Снимать фильм.

Т. Мамаладзе. Об этих событиях?

Ю. Рост. Да нет, просто летел снимать совместный фильм с моим другом замечательным грузинским актером Гоги Харабадзе — ты его хорошо знаешь.

Представления режиссера о Грузии были сформированы коллегами, побывавшими в этой стране. Дружелюбие, гостеприимство — райская земля.

...А в этом раю — танки, бронетранспортеры, бравые ребята в пятнистых комбинезонах.

Да, еще: друзья сказали, что у них днем восьмого по проспекту Руставели прошли танки. Вот когда они мне это сказали, я понял: лететь надо обязательно. Возникло какое-то предчувствие беды.

Ну, прилетели в Тбилиси, меня встречал Гоги. Приехали к нему домой, поужинали. Гоги в ночь накануне был там, на митинге, читал стихи. Сегодня, говорит, очень много народу. Давай собирайся, говорит, раз прилетел, пошли.

Сели в машину и поехали.

Прости, если повторяюсь, но у меня было очень четкое ощущение тревоги. Я даже сумку с аппаратурой не взял. Хотя с сумкой мне намного удобнее. Положил объективы в карманы куртки, насовал туда кассеты с пленкой. Ты понимаешь, подсознательно я к чему-то такому готовился...

Т. Мамаладзе. К чему-то такому... К чему?

Мы уговорились не выносить собственные вердикты, но от каких-то оценочных суждений, видимо, не уйти.

Я уже сказал, как важно мне, лично

мне знать всю правду о той ночи. Потому что это мой город, потому что мои корни в нем так глубоки, что никогда не отпустят меня. В конце концов я хочу найти последнее пристанище в той земле, где его нашли мои родители и родители моих родителей и где похоронены жертвы 9 апреля.

Ты можешь мне сказать, что я пускаю в ход слишком сильные средства, а я отвечу, что они не сильнее тех, что были применены с той и с другой стороны на площади перед Домом правительства.

Правда, полная правда мне — да и не только мне — нужна отнюдь не для должностных надобностей, а чтобы понять свое настоящее и прозреть будущее — не для себя уже, а для моего сына и его детей. Понять, как и с кем жить дальше.

Пусть это звучит нескромно, но и мой личный жизненный опыт, который составляет частицу общей нашей судьбы, свидетельствует о непомерно высокой, абсолютно неприемлемой цене, которую столь часто приходилось платить за решения, изрекаемые от имени народа.

Вопрос о цене возник и сейчас. А изначально это вопрос об ответственности, о нравственной ответственности, и мы не вправе не поставить его.

Хотим мы того или нет, но каждый из нас ведет свое собственное расследование. Веду его и я, настойчиво спрашивая и себя, и тебя, и множество других с «той» и с «этой» стороны, была ли ситуация действительно такой, чтобы привести к столь горьким результатам.

Как ее оценить?

Как безобидную? Или как небезопасную, грозную? Что может совершиться, когда десять тысяч человек слушают зажигательные речи? А тут еще сильнодействующий эмоциональный центр митинга — несколько десятков голодающих молодых людей, юношей и девушек, подростков, почти детей. Сострадание, сочувствие к ним сливается с молитвой «Отче наш», многоголосый хор тысячеустно повторяет «...даждь нам днесь...», в ладонях трепещут хранимые от ветра и дождя огоньки свечей... Красиво, трогательно, эмоционально, но огнеопасно. Толпа наэлектризована, экзальтированна, а значит — легко управляема. Площадь перед колоннадой Дома правительства — подмостки для народной трагедии, которые вот-вот превратятся в алтарь для заклания невинных жертв!

Трудно говорить, но никак не могу отделаться от ощущения: вольно или невольно обе стороны способствовали этому.

Одни — «заводя» народ, другие — не найдя общего языка с ним, не предупредив о применении силы. Кто-то ссылается на обращение властей, но его опубликовали накануне, и в нем — ни слова о возможном пресечении митинга. Кто-то говорит, что католикос в своем обращении сказал о возможном применении силы, но народ не внял.

Скажи, что ты думаешь об этом. Хочешь, выключим диктофон?

Ю. Рост. Не выключай. Тут есть что сказать без утайки. Разве секрет, что в Грузии хотят свободы и независимости?

Т. Мамаладзе. Я тоже хочу свободы и независимости для Грузии. В первую очередь — от авантюристов любой партийной окраски и принадлежности, толкающих ее к пропасти национальной катастрофы...

Ю. Рост. Видишь ли, у нас в стране практически все сознательно или бессознательно испытывают такую неудовлетворенность положением дел в обществе, что любая попытка устранить причины, корни этой неудовлетворенности или хотя бы прилюдно сказать о ней воспринимается с симпатией.

Т. Мамаладзе. Некоторые утверждают, что 9 апреля такие попытки стали «выходить за известные пределы». Я этого не видел, а видел ли ты? Скажи, как было на самом деле.

Ю. Рост. Я тоже этого не видел. Но когда говорят, что Грузия, как любая другая советская республика, должна быть свободна и независима в решении собственных дел, я солидарен с теми, кто это говорит. Ну вот, послушаем того же Гоги Харабадзе. Я не политик, говорит он о себе, и в этих вопросах не специалист, но когда мне сообщают, что

по проспекту Руставели прошли танки и Театр имени Руставели не может остаться в стороне — я не остаюсь в стороне. Это так понятно: тебя хотят напугать, как пугали столько лет, а ты уже не желаешь жить в страхе, ты начинаешь понимать, что бесстрашие, проявляемое совместно, артельно, открыто,— лучшее средство испугать пугающих, и идешь туда, где твой народ, действуя, как пишут нынче в газетах, в духе гласности, громогласно заявляет о своем нежелании жить в страхе.

А это уже, прости меня, не действия кучки экстремистов, а народное единение...

Т. Мамаладзе. И ты прости, но я боюсь даже произносить такие слова: «народ», «народное»... У нас столько неправедного освящалось именем народа! Его именем клялись и обрекали его на бесчисленные и бессмысленные жертвы...

Не кажется ли тебе, что лидеры-радикалы впадают в тот же грех?

Ю. Рост. Может быть... Среди них, однако, много субъективно честных и чистых людей. Хотя некоторые оправдывают пролившуюся кровь высшими целями. Здесь проглядывается бесовщина, характерная для революционного подполья вообще.

Неформалы связывают уродливые экономические и социальные факторы с политической ситуацией. Я не берусь их опровергать, хотя их программы часто не учитывают бедственное положение большинства, не затрагивают вопросы экономики, не берут в расчет социальную запущенность республики.

А пока в Грузии, где, как считают многие, живут одни миллионеры, вот уже около восьми лет большинство граждан существует на талоны, по которым в месяц продают шестьсот граммов мяса на человека... Где лобио — эта традиционная для повседневного питания грузина элементарная фасоль — стоит на рынке пять рублей, а сыр — десять-двенадцать. И это положение не создали неформалы.

Т. Мамаладзе. Спасибо за информацию о ценах на лобио и сулугуни. Будем считать, что ты сообщил ее не мне, а тем читателям журнала, которые полагают, будто в Грузии живут одни миллионеры.

Это положение, как говоришь, не создали неформалы. Но и они, как опять-таки признаешь ты, не очень ясно представляют себе перспективу. Оказывается, мне это небезразлично: выводить себя за пределы малой моей родины я не намерен.

Позволь здесь подключить к нашей беседе — заочно, разумеется,— еще одного собеседника. Это Александр Гельман. Мы виделись и разговаривали накоротке в Тбилиси, куда он приехал как народный депутат по вызову своих грузинских коллег. Уже по возвращении в Москву я прочел такие его строки: «Это произошло из-за непростительной безответственности тех, кто имеет власть над людьми,— я имею в виду и лидеров-радикалов, за которыми идет молодежь, и официальную власть, облеченную правом вызывать войска или непосредственно ими распоряжаться...»

Мысль о солидарной ответственности этих двух противостоящих, враждебных (а ведь могло быть иначе) друг другу сил пришла в те дни ко многим. И многие именно так и ставят вопрос: пусть отвечают наравне!

Ю. Рост. Пусть отвечают по содеянному. А то одних собирались судить, а других... их просто нет, их не видно. Коррумпированная администрация несанкционированных митингов не проводит и лозунги произносит — лучше некуда. Но она провоцирует и несанкционированные митинги, и радикальные (пользуюсь твоим термином) лозунги, потому что разрушение духа народа и его материальная нищета — дело ее рук.

Многие на площади своим присутствием голосовали против коррупции, за Грузию. Там было единство. Это надо понять и принять.

Т. Мамаладзе. Повторяю: боюсь обобщений типа «единство». Как боюсь самой сути понятия «толпа».

Ю. Рост. Ни ты, ни я пока не знаем, действительно ли неформалы настолько владели ситуацией, что могли дестабилизировать ее. Но если даже ответ будет утвердительным, то все равно мы обяза-

ны признать: в условиях заявленной — официально, учти,— демократии, гласности, плюрализма человек волен высказывать собственную точку зрения, получая в ответ политический аргумент, а не аргумент силы.

Если государство считает, что эти люди приносят вред обществу и нарушают закон, то с ними и надо поступать согласно закону. Но если человек пришел на площадь, чтобы послушать разные мнения и разобраться в них, а там были разные мнения, разные ораторы, то этого человека нельзя наказывать дубинками, лопатками и газом.

Однако наказали, и в итоге эта экзекуция помогла лидерам крайнего толка сказать: смотрите — вот истинное лицо этой власти.

Т. Мамаладзе. Но всего этого, Юра, я не прочел в твоем репортаже...

Ю. Рост. Я написал его 10 апреля, проведя всю предыдущую ночь на проспекте Руставели. Видел, как развивались события, и в тот момент считал для себя самым главным описать увиденное. Ведь никто нигде толком не сказал, как все это произошло. Есть только злополучное сообщение ТАСС от 10 апреля, лишь подлившее масло в огонь.

Т. Мамаладзе. Об этом сообщении стоит поговорить подробно. Но прежде давай поговорим о твоем репортаже: он мне особенно интересен как свидетельство очевидца. Пытаясь провести собственное расследование — считай нашу беседу частью его,— я опросил множество людей, просмотрел все документы и видеозаписи, какие только оказались в поле зрения. И ты знаешь — полное несовпадение взглядов и, если можно так сказать, запечатлений. Многое, если не все, очевидно, зависело от того, какую «точку» занимал человек, откуда наблюдал происходившее. Скажу, что даже позиция по отношению к событию, занимаемая должность повлияли на восприятие.

Ты-то сам где стоял? Откуда снимал разгон манифестации?

Во всем этом для меня главное — кто начал побоище и как проводилась «операция».

Что ты можешь сказать об этом?

Ю. Рост. Я тебе сейчас нарисую. Вот Дом правительства, вот проспект Руставели, вот Дом художника — против Дома правительства, куда я перешел, после того как снял выступление католикоса Илии II. Когда пошли бронетранспортеры, я побежал впереди них и снимал. Потом вернулся на прежнее место. Толпа пропустила БТР и сомкнулась. Какие-то ребята — я их не знаю — сказали мне: «Давай мы тебя поднимем на руках, чтобы ты все снял». Подняли. В глубине проспекта Руставели, со стороны площади Ленина, увидел сомкнутый строй солдат со щитами.

Т. Мамаладзе. Будем называть их щитоносцами, чтобы отличать от тех, что били лопатами.

Ю. Рост. Ладно. Так вот, толпа перекрыла путь щитоносцам где-то на уровне центра митинга. Стояли прямо, ровным строем друг перед другом — митингующие и щитоносцы,— только слева, там, где улица Читадзе смыкается с проспектом Руставели, образовался некоторый изгиб.

Это противостояние длилось несколько секунд.

Т. Мамаладзе. Я слышал на видеозаписи песню. Какая-то женщина пела горскую песню.

Ю. Рост. Это было, когда шли транспортеры. Потом наступила страшная тишина. Только топот наступающей цепи и шелест подошв отступающих людей. Но в какой-то момент манифестанты стали скандировать: «Са-карт-вело! Са-карт-вело!» — «Гру-зи-я! Гру-зи-я!» Я несколько раз снял наступающую цепь, а потом когда меня в очередной раз подняли на руках, то увидел, как справа и слева, с прилегающих к Дому правительства улиц, сбегают солдаты, врезаются с флангов в сидящих на ступеньках людей, бьют их дубинками и рубят лопатами...

Т. Мамаладзе. Но как, по-твоему, почему большинство погибших — женщины?

Ю. Рост. Мне непросто это выговорить, но женщина для нападающего — более удобная цель. Знаешь, мужик мо-

жет дать сдачи, может увернуться, а женщину ударить — никакой ответной опасности.

Но это все — исключительно моя версия. Видел своими глазами: молотили по всем, и женщин не щадили, а они — слабее нас...

Есть и другие версии, связанные с применением «химии». Многие теряли сознание...

Т. Мамаладзе. Это так же тяжело слушать, как и рассматривать твои фотографии. У меня сын в армии. И я все время думаю сейчас об одном: неужели и он, получив приказ, мог бы вот так?.. И тут же, во спасение мне, вспоминается рассказ одного человека — о солдате, который помогал выводить женщин и девушек из этого ада. Его ищут, хотят поблагодарить — не могут найти. Хочу верить, что он — не один такой.

Руководившие операцией 9 апреля, а вернее — экзекуцией, утверждают, что в республике воцарились антиармейские настроения. Нет, несмотря на весь этот страшный посев, урожая антиармейских настроений мы не получили. И антирусских — тоже.

Не получили подтверждения и слухи о преследовании семей военнослужащих. Не знаю, кому понадобилось — но ведь понадобилось! — вытащить такую версию на экраны Центрального телевидения.

Однако сопротивление оказывалось, и это естественно — необходимая оборона.

Ю. Рост. Палки, железная арматура, ножи, галечник, якобы завезенный заранее для забрасывания им солдат,— скверный миф. У меня есть свидетельство главного судмедэксперта Закавказского военного округа: ни одной колотой, резаной, рваной раны у солдат нет. А у погибших, раненых участников манифестации — сколько угодно. И несть числа отравленным. Но это — особая тема, распространяться на которую до полного завершения следствия и впрямь не стоит.

Уже во второй мой приезд в Тбилиси вместе с академиком Сахаровым МИД СССР дал согласие на приезд зарубежных экспертов. Было доказано применение нейротропного газа типа «Си-Эс». Но сейчас давай-ка я докончу разговор о своем репортаже.

Ты помнишь, я его написал буквально у вас на глазах. И при вас же позвонил в свою редакцию. В ответ услышал: посоветуемся... Потом, спустя какое-то время, после очередного звонка, слышу: «Да, прочли, но... Почему вы не пишете, что погибли четыре солдата?» Говорю: «Не было этого!» — «Не было?! Ну, не знаем... А то, что готовился захват Дома правительства?» — «И этого не было!» Словом, все мои попытки пробить репортаж в свою газету успеха не имели... Но я не виню редакторов. Это была установка свыше для всех центральных изданий.

Т. Мамаладзе. Примерно в то же время несколько собкоров центральных газет подали заявления с просьбой освободить их от занимаемых должностей. Я спрашивал: почему? Потому что в Москве в наши материалы, говорят они, вписывают то, чего мы не передавали, или вымарывают то, без чего нет полной, неискаженной картины событий. Например, все эти мнения, разговоры, данные о массовых отравлениях неизвестными веществами, которые невозможно лечить из-за незнания источников и причин... Я тогда еще задавал вопрос, отнюдь не праздный для профессионального выразителя общественного мнения: может ли журналист, не дожидаясь результатов официальной или общественной экспертизы, писать о том, что у всех, как говорится, на устах? Даже о слухах, например? Ведь слухи — это тоже специфическая форма общественного мнения, и в центре по его изучению, созданном при ЦК Компартии Грузии, вполне серьезно, научно анализируют их.

И я пришел к выводу: не только может, но и обязан. Обязан ставить вопросы, которые волнуют общественность, и добиваться прямых ответов на них. Не ждать, пока окончательно сформируется официальная точка зрения. Иначе будет потеряно слишком много времени и утрачено доверие общественности.

Ну вот, возьмем, к примеру, твой ре-

портаж, сделанный по горячим следам события.

Не все мне понравилось в нем, он показался мне несколько односторонним, но, напечатав его, «Литературка» сняла бы колоссальное напряжение, сложившееся вокруг публикаций центральной печати, уменьшила бы дефицит доверия к ней и вообще разрядила бы атмосферу.

Как ты принял решение отдать его в «Молодежь Грузии»?

Ю. Рост. За десятилетия профессиональной журналистской работы чего только не было, но впервые какие-то незнакомые люди поднимали меня над толпой, чтобы я все лучше снял, защищали от нападений, впервые солдаты били меня дубинкой по спине, впервые меня обыскивали, отнимали и засвечивали пленку. И все это происходило не в годы застоя, а в эпоху перестройки и гласности, вернувшую нам, журналистам, и доброе имя, и социальный престиж, и чувство самоуважения. Я как никогда остро осознал необходимость напечататься. Сказать правду. Это был элементарный профессиональный долг.

Профессионал живет на то, что зарабатывает. Но что нам деньги, гонорар? За любой снимок — с птицефабрики ли, со зверофермы или из колбасного цеха — десятка. И здесь — снимки о судьбах республики и страны — тоже по десятке за фото. Материальную заинтересованность отметаю начисто. Есть только имя и честь. Имя — не слава, не лестный шепот вслед. Вообще у меня отношение к славе, известности, как у Остапа Бендера, который, помнишь, попал под лошадь и в газету...

А честь... Я обязан был сохранить ее в глазах и памяти ребят, которые рисковали собой, поднимая меня над толпой, которые столкнули меня с парапета, когда в меня полетела слезоточивая граната,— я обязан был сказать им своим материалом, что они рисковали не зря и что если я был там с ними, то выполнил свой журналистский и человеческий долг. Хорошо ли, плохо ли — другое дело, но — выполнил.

Материал в «Молодежи Грузии» взяли, поставили в номер. Дали все снимки, какие напечатал в их же лаборатории. И когда вышел номер с этим репортажем, я ощутил необычайное облегчение. Шел по улице и говорил себе: «Ну, теперь пусть выгоняют!» Впервые за многие годы журналистской практики у меня было такое странное чувство: выгонят — и слава богу. Ведь не за то, что лентяй, а за то, что выполнил свой долг, сделал свое дело. И меня, конечно, сильно встревожило, но и как-то развеселило, когда редактор «молодежки» сообщил, что весь тираж арестован, но четыреста экземпляров вышли на волю. Что в типографии был обыск, и рабочие, как в 1905 году, прятали тюки газеты. Что после того, как по городу распространились слухи об аресте — уже не тиража газеты, а ее редактора,— номер все-таки был доставлен подписчикам.

Я слушал все это и думал: какие дураки! Ведь информация о событиях в Тбилиси все равно вышла бы за шлагбаумы запретительства. Все равно о 9 апреля узнал бы весь мир. Так не лучше ли для нас, чтобы эту правду сообщили миру мы сами?

Т. Мамаладзе. Я мало что могу добавить к твоему рассказу. Но, может быть, чтобы сильнее оттенить тему поруганной гласности, я приведу, как обещал, столь же выразительный эпизод с сообщением для печати, выпущенным вечером 9 апреля. Подготовленное на основании переданной из Тбилиси телеграммы ЦК Компартии Грузии, оно успело попасть в программу «Время», наутро вышло во всех центральных газетах и разорвалось в Тбилиси взрывом трудноописуемой силы.

Итак, 9 апреля в 15 часов по московскому времени мы вылетаем в Тбилиси. И первое задание, которое получаем,— проследить, чтобы сообщение для печати было безукоризненно точным, правильным, взвешенным.

Можно было бы впечатать его текст в нашу беседу — он создал бы сильный контраст с твоим рассказом. Но побережем время и место — для контраста достаточны и следующие «выбранные

места» из этой «переписки с друзьями гласности».

Слушай, читаю: «Подразделения МВД и войск строго выполняли инструкции о неприменении оружия...» Неправда. Саперные лопатки, как было впоследствии признано армейским командованием, входят в так называемое табельное снаряжение солдата. Эти табельные «безделушки», заточенные до бритвенной остроты, были оставлены солдатам для самозащиты. А химические средства, тайна которых так долго утаивалась?

Тот, кто утверждает, что армейские подразделения не применяли газов, что за это надо спросить с внутренних войск МВД, не учитывают одного: погибшим и выжившим безразлично, служители какого именно ведомства отравляли их.

Пойдем дальше: «...о мерах предосторожности, особенно к женщинам и подросткам». Как выглядит этот пассаж на фоне двадцати гробов с погибшими, большинство которых женщины в возрасте от шестнадцати до семидесяти,— распространяться не стану. Кто-то ссылается сейчас на кого-то, кто слышал, как некий майор говорил своим подчиненным: «Поосторожнее с женщинами». Спасибо совестливому майору, но после атаки, оставившей на площади трупы, кивать на него не следовало бы.

Но на кого же тогда кивать? А как всегда — на «отдельные группы экстремистов», которые, вооружившись «камнями, палками, металлическими предметами, оказали яростное сопротивление». Посмотри, каков внутренний смысл этого пассажа: манифестантов чуть ли не под руки, по всем правилам куртуазного обращения выводят с площади, а они, видишь ли, сопротивляются, да еще яростно, желая защитить женщин и подростков.

«Их действия вызвали в толпе давку, в результате которой погибло 16 человек». Эта «давка» резанула по сердцам сильнее всего остального. Была проведена планомерная, тщательно продуманная операция по окружению манифестантов, погибли люди... И в результате чего? Оказывается: элементарной тбилисской «ходынки». Вернувшись в Москву, услышал: «Так они же сами себя подавили!» Если авторы этой дезинформации стремились к такому искаженному восприятию событий, то они этой цели достигли.

И последний, хотя не единственный дезинформирующий элемент сообщения: «Пострадали и 75 военнослужащих и сотрудников милиции». Цифра верна, но лжива ее суть: милиционеров надо перевести в другой список — тех, кто пострадал в стычках с доблестными подразделениями, защищая жизнь, здоровье и достоинство своих сограждан.

«Неприменение оружия», «меры предосторожности к женщинам и подросткам», «давка», другие искажения действительной картины были убраны из сообщения, но в эфир и в печать оно вышло в своем первозданном виде.

Давай подводить итог. Наш диалог ограничен темой гласности. Мое и твое свидетельства — лишь малая часть того, что должно быть принято и изучено расследованием.

После одной из бессонных ночей, проведенных в здании ЦК Компартии Грузии, мой коллега Сергей Петрович Тарасенко и я встречали тбилисский рассвет. Видел ли ты, как под лучами восходящего солнца вспыхивают золотом выложенные болнисским туфом стены зданий на проспекте Руставели? Как наливается синевой Сагурамский хребет — предвестье Большого Кавказа, блещущего вдали своими льдистыми гранями? Как уходят тени из сиреневых колодцев наших дворов, вытесняемые ликующим светом вечного тбилисского жизнелюбия?

Конечно же, ты видел все это и поймешь, что испытывали мы утром того дня, в канун отмены комендантского часа. А ведь прошла всего одна неделя, но какая! Щелкали свое дрозды, заливались соловьи, сад Дворца пионеров обдавал лицо ароматом расцветающей сирени. Перед Домом правительства расстилался гигантский цветочный ковер, полуметровым слоем покрывающий те самые базальтовые плиты... И вдруг в раскрытые окна нанесло шум заработавших моторов и смрад выхлопов. За-

пах был невыносим, от него мутилось сознание.

Мы закрыли окна, но еще долго в воздухе держалась эта ядовитая примесь, так жестоко и внезапно привнесенная в атмосферу моего города и моей страны. Я подумал тогда о том, что рано или поздно мы справимся с действием этого яда, найдем противоядие, преодолеем воздействие отравы и навсегда вернем нашим городам чистый воздух.

Только когда это произойдет — не знаю...

Ю. Рост. Насчет «не знаю»... Надо знать. И мне бы не хотелось завершать нашу беседу на элегической ноте. Щелкали дрозды, заливались соловьи... Хорошо, что их не выкурили газами, не отравили. Но ты-то понимаешь, что в Тбилиси после 9 апреля возникло некое новое состояние, новое качество жизни?

Т. Мамаладзе. Да, теперь это уже другой город. Когда-то я написал, что он нравился многим, и это стало и счастьем его, и бедой. О его счастье сейчас речи нет, а вот беда — пусть хоть она послужит счастью других. Пусть из этой трагедии извлекут уроки и выводы для всей страны.

Ну, хотя бы такой: в кризисе 9 апреля прямо, неприкрыто, жестоко проявился конфликт между новой ситуацией в стране и старыми методами и средствами воздействия на нее. Поразительная недостаточность умения улаживать конфликты безболевыми средствами.

Этот кризис, как верно сказал философ Нико Чавчавадзе, показал, что перестройку тормозят не только какие-то люди, но и устаревшие структуры. Для общественного диалога, а ведь именно его прискорбное отсутствие и послужило во многом причиной трагедии, необходимы соответствующие социально-политические структуры и институты. Это в первую очередь относится к гласности. Заявленная на высшем политическом уровне, она стопорится структурами, созданными именно для ее глушения, а не для развития.

Наконец, трагедия 9 апреля — это акция на подрыв перестройки. Это дефицит доверия, который должен быть восполнен как можно быстрее.

Такая завершающая нота диалога тебя устраивает?

Ю. Рост. Вполне.

Р. S. В мае мы с коллегой Ю. Ростом шли по горячим следам событий, но и сегодня, по прошествии месяцев, следы по-прежнему горячи. Быть может, градус даже повысился. Обожгла овация, устроенная генералу И. Н. Родионову на Съезде народных депутатов.

Как ни распутывай узел внутренних состояний большей части аудитории, исторгнувших из нее рукоплескания, не развязать убийственный, в прямом смысле слова убийственный вопрос — аргумент оратора: «Почему в самом начале расследования жертвы были объявлены невинными?..» Стало быть, по логике генерала, коли были виновные, то и в жертву приносить их незазорно.

Как ни горестно об этом думать, узел репрессивного мышления, завязавшийся в те времена, когда убийство чуждой мысли вкупе с ее носителем почиталось главной гражданской добродетелью,— этот узел пока еще крепок. Это, к нашей общей беде, такая же данность, как и то, что адвокаты акции 9 апреля попытались приписать авторство провозглашавшихся антисоветских, антирусских лозунгов огромному множеству людей и по этому мотиву — оправдать противоправные действия.

Не оспорить тот факт, что ситуация была сложной, неоднозначной, как сложны и неоднозначны причины, ее породившие. Это была политически сложная ситуация, не поддававшаяся урегулированию «несложными», неполитическими средствами.

Если политика — это искусство возможного, то из всех возможных средств было выбрано самое грубое. Самое примитивное.

Не сила политики, а политика силы.

Впадая в извечный для нас грех упрощения, недолго совершить смертный грех. Каким демонам это на руку — догадаться нетрудно.

Я бы не стал говорить о горячечно-воспаленной реакции на высказывания

И. Н. Родионова, если бы они не имели самого прямого отношения к главному предмету нашего диалога — гласности. Генерал построил свое выступление на цитатах из редакционной статьи газеты «Заря Востока» от 14 апреля. Номер со статьей, повторяющей в целом версию бывших руководителей республики (я имею в виду зачитанные на съезде телеграммы и сообщение для печати от 10 апреля), вышел за несколько часов до состоявшегося в тот же день пленума ЦК Компартии Грузии, на котором прозвучали критические, мягко говоря, оценки действий по пресечению митинга 9 апреля.

Чем и как объяснить такое «совпадение несовпадений»? Участники пленума ЦК говорят одно, анонимные и пока не установленные авторы редакционной статьи в органе того же ЦК — другое.

Генерал предпочел «другое», но дело даже не в его предпочтениях, а в том, как они формируются.

На этот вопрос у меня ответа нет. Знаю лишь то, что ни один из моих коллег из «Зари Востока» к появлению этой статьи непричастен.

Выше мы говорили о нравственных «узлах», касались темы освещения событий в прессе — этим себя сознательно ограничивали. Правовые, военные, все иные аспекты изучает комиссия Съезда народных депутатов, которая создана для расследования обстоятельств, связанных с событиями в Тбилиси 9 апреля. Ей предстоит прояснить очень многое и назвать вещи своими именами. Воссоздать полную правду.

«Истина выше царя»,— говорил кто-то из великих. То есть выше власти. И в интересах власти, чтобы истина торжествовала. Небезопасно для власти, если истина искажается или утаивается, как это произошло с упомянутой вариацией на темы гласности.

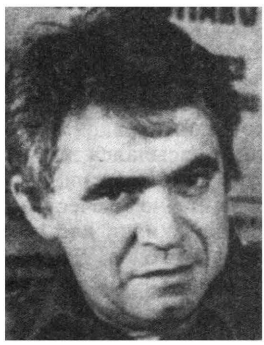
Я бы закончил на этом, если бы не поразившая меня мысль современного философа, обнародованная в той же «Заре Востока». Суть любой духовности в том, что выше родины в ней всегда стоит истина, правда,— сказал он, рассуждая о главных приоритетах нации. Как верно, подумал я, вспомнив людей, подчиняющих родину ложным истинам и отлучающих от нее каждого, кто не приемлет этих истин.

Но вряд ли это в их силах. Явленная разумом истина выше родины и в том смысле, что она возвышает ее над «темным голосом крови», способным сбросить всех нас в пучины трудно вообразимых бедствий.

Теймураз Мамаладзе

Александр Гельман

После съезда — перед съездом



Как известно, мы полагаем, но не мы располагаем. Я намеревался в очередных заметках поделиться личными, непосредственными впечатлениями от работы Съезда народных депутатов СССР, но, увы, вместо съезда попал в больницу, на операционный стол. Все дни съезда я провел в больничной палате, выступления делегатов слушал по радио. Лежал на Большой Пироговской, меня кормили через вену, кололи поочередно в обе ягодицы, а я слушал, не отрываясь, съезд, делая нетвердой рукой кое-какие пометки в тетради. Так что вместо непосредственных впечатлений предлагаю читателям расшифровку части моих больничных записей.

Фактически задача съезда — заложить основы нового демократического государства. Все депутаты с этим как бы согласны, но многие, большинство, при условии, что не будут разрушены привычные устои старого, антидемократического государства. Старое государство взялось построить «из себя» новое государство. Это мучительный процесс.

Я знал, что на съезде произойдет размежевание на большинство и меньшинство, но не предполагал, что в меньшинстве окажется так много депутатов. Я бы назвал это меньшинство «большим меньшинством». И не только потому, что оно насчитывает пятьсот или даже больше человек, но прежде всего по масштабу и перспективности мышления. Одним словом, мы имеем «большое меньшинство» и «маленькое большинство». В этом живой, жизненный парадокс съезда.

Многим кажется, что сохранение федеративной целостности СССР зависит исключительно от идейных позиций тех или иных деятелей, вообще людей, особенно депутатов. Поэтому столь болезненно воспринимаются речи, заявления прибалтийских депутатов. Обращают внимание даже на то, что некоторые из них не носят депутатских значков, а предпочитают знаки своих народных фронтов. Это все наивные придирки, наивная символика. Целостность федерации в условиях демократии на самом деле прежде всего зависит от взаимовыгодности свободного внутрисоюзного рынка. Чем быстрее республики, регионы получат экономическую самостоятельность с выходом на взаимовыгодный общесоюзный рынок, тем быстрее угаснет идейный сепаратизм. Должна возникнуть взаимовыгодная взаимозависимость независимых — только на ускорении этого принципа может быть построена прочная демократическая федерация СССР. Не проявление внешней силы, не идеологическая бдительность, а внутренняя взаимовыгодная связность, экономический цемент...

Люди, которые были многие годы идейными противниками, даже врагами, сегодня стали народными депутатами одного народа. Это серьезная победа плюрализма. Следующий шаг — осознать, признать, что это политический плюрализм, хотя организационно и не оформленный, и что он коренится в народных настроениях и чаяниях. Тут собрались не «накипь» и «настоящие», а по-разному мыслящие, равноправные, равнодостойные избранники народа. Для того чтобы это признать без оговорок, необходимо, наконец, разобраться в том, что такое социализм, который мы сегодня желаем иметь в нашей стране. Дискуссия по этому вопросу явно затягивается, и затягивается определенными силами сознательно. В сущности, Съезд народных депутатов проходит в атмосфере

невыясненности этого вопроса. Именно поэтому никто из «маленького большинства» не отреагировал на выступление Айтматова, который прямо заявил, что нам нужен социализм типа швейцарского или шведского. В этом идейная слабость «маленького большинства» — оно не желает или не смеет отчетливо прояснить, за какой социализм оно голосует. Поэтому оно и «маленькое». Но уточнить придется, может быть, даже этой осенью, когда съезд соберется снова.

Сейчас, когда прошел съезд, очень хорошо видно, как делается история. Мы видим людей, которые ее делают. Мы видим, что ее можно делать и так, и этак, направить в одну сторону или в другую. Мы видим, что люди, которые собрались делать историю, не очень хорошо знают, как ее делать, мы видим, как они слабо подготовлены к своей миссии, как им не хватает информации, мы видим, как они путаются, дергаются, как заблуждаются. Мы видим, как наша история, которая уже стронулась с мертвой точки, тем не менее все еще топчется на месте и ждет, когда ей широко откроют дорогу...

Тоталитаристские устои нужно не клеймить, а искоренить. Заклеймить, успокоиться и ничего не менять, значит, помочь старому выжить. Пусть ваше предложение прозвучит не звонко, не бичующе, не клеймяще, пусть оно даже прозвучит щадяще, без нажима, без обвинительного акцента, но пусть оно послужит делу практического искоренения старых порядков. На пятом году перестройки, имея «большое меньшинство» на Съезде народных депутатов, уже недопустимо удовлетворяться словесными разоблачениями, пусть даже самыми яркими. Нужно вносить проекты законов, поправки к законам и настойчиво, умело добиваться их принятия. Лучше искоренить, не заклеймив, чем заклеймить, не искоренив.

Планировать, направлять из центра необходимо, но не за счет сужения свободы экономических действий республик, регионов, самостоятельных хозяйств. Нужно научиться планировать в условиях роста такой свободы, не мешая, а содействуя росту такой свободы. Планирование несвободной экономики не требует большого искусства, большого ума. В том-то и дело, что нужны люди, специалисты, умы, способные планировать свободную, независимую экономику.

Многие хотели бы каким-то способом превратить общество, где все примерно равно бедны, в общество, где все станут примерно равно богаты. Не плохо бы, конечно. Но нет таких способов, это утопия. Экономическая реформа не обещает одновременное равномерное, равновеликое обогащение масс. Уравниловка возможна только на уровне нарастающей бедности. Богаче общество может становиться только через дифференциацию, притом дифференциацию ощутимую, заметную. Это не закон капитализма, это всеобщий закон, ибо всеобщим, всечеловеческим фактом является то, что люди по своей старательности, по своим способностям отличаются и нередко сильно отличаются. Честный социалистический богач-неэксплуататор, честные разбогатевшие коллективы, села, регионы — это единственно возможный путь к тому, чтобы и нижний уровень доходов поступательно повышался и побыстрее ушел от жалкой семидесятипятирублевой черты. Надо прямо признать: это черта бедности очень бедной страны. Нельзя больше пренебрегать общечеловеческими экономическими закономерностями, ссылаясь на какую-то особую, новую социалистическую психологию. Извечная мечта человечества о равной высокообеспеченной жизни для всех людей без исключения несбыточна. Да, есть прекрасные гуманные несбыточные мечты. Эти мечты неустранимы, но и неисполнимы. Это вечное противоречие, вечная драма мечты и действительности. Обещать разрешение, устранение этой драмы — чистейший авантюризм, а не социализм.

Ошеломляет, пугает, когда воочию видишь, как разные люди могут быть одинаково уверенными в истинности противоположных идеалов. Ложные уверенности столь же глубоки и непоколебимы, как и уверенности подлинные, обоснованные. Эта пластичность, эта относительность, эта ненадежность человеческой веры есть первопричина многих прошлых и будущих трагедий.

Многие годы у нас фактически отсутствовала заметная, явственная идейная борьба. Именно поэтому теперь может разразиться идейная битва, идейный разбой.

Обиделись на профессора А. Емельянова, который заявил с трибуны, что Съезд народных депутатов выше Съезда партии. Напрасно обиделись. В этой обидчивости выразилась вся идейная непоследовательность ряда депутатов-коммунистов. Разве не в этом высшая заслуга партии как зачинателя перестройки, что она добровольно, сознательно, в интересах подлинного социализма передает всю власть Советам? Но, видно, не всем эта передача власти по душе. Отсюда и оценка: мол, А. Емельянов допустил выпад против партии. Неправда — если в словах А. Емельянова и есть выпад, то только против тех в нашей партии, кто хочет сохранить за партией право незаконного присвоения государ-

ственной власти. А. Емельянов всего лишь произнес слова, которые, по-моему, должен был в самом начале своего доклада произнести Горбачев. Емельянов всего лишь сформулировал, уточнил, в чем смысл размежевания функций между партией и государством. Что, кстати сказать, и зафиксировано в первом абзаце основного постановления съезда. Там сказано, что съезд берет в свои руки всю власть. Там, правда, не сказано, в чьих руках она была прежде. Это и уточнил Емельянов. Но кому-то выгодно, чтобы этот вопрос не уточнялся, оставался расплывчатым.

В обществе есть власть и есть сила. Сегодня власть — это немногим более двух тысяч народных депутатов. Сила — это четырехмиллионная армия. Надо помнить о том, что власть тогда прочна, когда сила разделяет ее идеалы.

Считалось, что советское руководство — это особое руководство, самое честное, самое бескорыстное, самое справедливое, самое дальновидное в мире. Почему? Потому что такова, мол, природа социализма. При социализме другого руководства быть не может. Личностный момент держателей власти отводился в сторону как не имеющий при социализме значения. Конкретное значение природы личности подменили абстрактным значением природы социализма. Как будто социализм творится не людьми, а учебниками марксизма-ленинизма. Все любили Сталина, хотя никто ничего толком о нем не знал. Нами руководили не люди, не индивидуальности, а некие обобщенные образы. Нами руководили портреты руководителей. Эта ситуация отчасти сохраняется до сих пор: только недавно, после почти шестидесятилетнего перерыва, мы смогли познакомиться с выступлениями членов ЦК на очередном Пленуме. Обобщенный образ члена ЦК начал проясняться, конкретизироваться, обрел весьма разноликую определенность. Отчасти это вызвало разочарование, но зато мы знаем, кто есть кто. После открытого Съезда народных депутатов закрытые пленумы ЦК КПСС впредь невозможны, недопустимы.

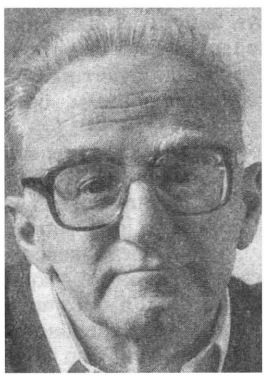
Чья итоговая оценка съезда справедливее — Горбачева или Сахарова? Так ставить вопрос, по-моему, некорректно: итоговая оценка включает оба вывода. Сама возможность такого финального плюрализма сущностнее, значимее, чем каждая из двух оценок по отдельности. Вышло по Бахтину: истина просвечивает в диалоге. Точно так же позиции большинства и меньшинства на съезде важны для меня не врозь, а как незавершенный полемический диалог на глазах не только всей страны, но и всего человечества. Стороны разъехались по домам навстречу сигналам обратной связи, подаваемым избирателями. Под воздействием этих сигналов, уверен, часть депутатов наверняка переориентируется, переосмыслит свои позиции. Осеннее заседание съезда будет уже несколько другим — более собранным, более конкретным.

Больница оказалась не самым плохим местом для сопереживания такому историко-эпическому событию, каким явился Съезд народных депутатов. Больница напоминает, что жизнь человека хрупка, недолговечна. Этот печальный объективный фактор — краткость человеческой жизни — должен учитываться не только каждым в отдельности, но и государством, особенно если оно хочет называться цивилизованным. Надо быстрее творить государственное добро, чтобы большее число людей успело вкусить от него. Уже уходит из жизни поколение, которое родилось и всю короткую свою жизнь прожило в условиях вполне сложившегося тоталитаристского, недемократического социализма. Незавидная судьба. Но пока мы еще живы и есть какие-то силы, надо их употребить всецело на то, чтобы следующие за нами поколения такой судьбы не знали.

Свободная тема

Борис Хазанов

Реквием по девственному королю



Борис Хазанов (Геннадий Файбусович) с 1982 года живет в Мюнхене (ФРГ). Отъезду его из Советского Союза предшествовало множество драматических событий. Расскажу лишь об одном из них — том, что стало «последней каплей».

В один прекрасный день, точнее, в одно прекрасное утро в его квартиру вломились (это не метафора — именно вломились) шестеро молодчиков, назвавшихся следователями Московской прокуратуры. Предъявив ордер на обыск и «изъятие материалов, порочащих советский общественный и государственный строй», они унесли с собой рукопись романа, над которым писатель в то время работал. Рукопись была изъята вся, целиком, до последней странички. И рукописный оригинал, и машинописные копии (автор только начал перебелять свой труд и успел перепечатать от силы пятую его часть).

Над романом, который у него отобрали и который ему так и не вернули, он работал три с половиной года. Работал самозабвенно, урывая для этого главного дела своей жизни каждую свободную минутку. Урывать же приходилось, поскольку писательство было для него не профессией, а призванием: по профессии он врач и много лет трудился в этом качестве, а позже, оставив медицину, работал редактором в журнале «Химия и жизнь». Кстати, не исключено, что налет на квартиру, обыск и изъятие рукописи были санкционированы (после ареста романа В. Гроссмана наша литература других таких случаев как будто не знает) еще и потому, что в глазах тех, кто отдал этот

чудовищный приказ, Г. Файбусович вовсе даже и не был писателем. Ведь слово «писатель» у нас обозначает не призвание и не профессию даже, а **социальное положение.**

«Вы писатели? — спрашивает в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» церберша, не желающая пускать Коровьева и Бегемота в писательский ресторан.— Ваши удостоверения?»

На что Коровьев не без иронии отвечает:

«Чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем. Да я полагаю, что у него и удостоверения-то никакого не было! Как ты думаешь? — обратился Коровьев к Бегемоту.

— Пари держу, что не было,— ответил тот...»

Чиновники, отдавшие приказ произвести обыск, я думаю, исходили из тех же представлений о писательстве, которыми руководствовалась описанная Булгаковым служащая «Грибоедова».

Как бы то ни было, обыск был произведен и роман — вместе с другими рукописями — арестован.

Событие это, и само по себе впечатляющее, на Геннадия Файбусовича произвело особенно сильное впечатление, поскольку оно напомнило ему другие события его жизни, случившиеся за четверть века до вышеописанного: в 1947 году, не успев закончить последний курс филологического факультета МГУ, он был арестован и 8 лет провел в лагере.

Самое поразительное во всей этой истории было то, что изъятый при обыске роман даже по понятиям и критериям того времени никаких устоев не подрывал и никакой общественный и государственный строй не порочил. В кругу интересов автора романа (а круг этот, надо сказать, весьма широк и разнообразен: он — автор художественной биографии Ньютона и книг по истории медицины, переводчик философских писем Лейбница, блестящий знаток античности и средневековой теологии, эссеист и критик) — так вот, в кругу его интересов политика всегда занимала едва ли не последнее место.

В чем же дело? Чем **по существу** был вызван этот внезапный налет следователей Московской прокуратуры на его квартиру?

Подлинной причиной этой «акции» было то, что в 1976 году Геннадий Файбусович под псевдонимом Борис Хазанов (именно тогда и возник этот псевдоним) опубликовал повесть «Час короля», которая сразу обратила на себя внимание всех, кому интересна и дорога русская литература. Эта повесть, рассказывающая о звездном часе короля, надевшего на себя желтую звезду, чтобы разделить гибельную участь горстки своих подданных,— к несчастью автора, была опубликована в журнале, выходящем за рубежом. Хуже того! В журнале, который издавался тогда (о, ужас!) в Израиле.

Те, кто задумал и осуществил налет на квартиру писателя, вероятно, не сомневались, что факт публикации повести в таком неподобающем месте — более чем достаточное основание не только для обыска, но, может быть, даже и для чего-нибудь похуже. А между тем не мешало бы им задать себе простой вопрос: как и почему вышло, что писатель, живущий в Москве, столице государства, разгромившего нацистскую Германию, написав антифашистскую, антигитлеровскую повесть, вынужден был опубликовать ее не у себя на родине, а в Иерусалиме? Да еще под псевдонимом?

Сейчас повесть «Час короля» собирается печатать ленинградский журнал «Нева». Будут опубликованы в нашей стране (я в этом же сомневаюсь) и другие книги Бориса Хазанова, в том числе и тот роман, рукопись которого

была у писателя изъята. (Он восстановил его по памяти: можно себе представить, чего это ему стоило.)

Когда это произойдет, советский читатель откроет для себя еще одного дотоле ему неизвестного замечательного писателя. Но даже статья, написанная специально для «Искусства кино» и рассказ «Страх», публикуемый в рубрике «ИК». Избранная проза», дают достаточно ясное представление о силе и самобытности художественного дарования Бориса Хазанова, означают возвращение на родину его произведений.

Бенедикт Сарнов

Я стал думать о том, чем я обязан кинематографу, и мне показалось, что на протяжении моей жизни кинематограф не столько обогащал, сколько порабощал меня.

Может быть, следующее за нами поколение уже не так сильно испытывает на себе этот деспотизм экрана. Как в истории государств бывают эпохи грозного величия, территориальной экспансии и военной мощи, за которыми следует упадок влияния, скромное и спокойное существование в качестве второстепенной державы, так кино пережило единственную в своем роде эпоху власти над душами миллионов людей, и эпоха эта совпала с детством и юностью нашего поколения. Теперь не то. Домашний экран притупил восприимчивость, телевидение превратило кино в ежевечернюю рутину: самое выражение «смотреть кино» в устах большинства означает не идти в кино, а сидеть дома. Фотография сделала банальными все операторские находки, никакой ракурс и никакой крупный план не способны поразить читателя иллюстрированных журналов. Эстрада и магнитофон отняли у киномузыки ее экспрессивность. А главное, жизнь — та обычная жизнь, которую мы видим вокруг себя, и прежде всего жизнь молодежи, язык, прически, тряпки, походка девушек, ухватки молодых людей, их вкусы и самый образ мыслей,— жизнь перестала подражать кино, и ее музыка — это уже не «мелодии экрана».

Опасности, которые грозят техническому искусству, заключены в нем самом. Кино — я говорю о кинематографе в его традиционной форме, всем нам знакомой с детства,— кое-как пережило удар, нанесенный ему его отпрыском — телевидением; справится ли оно с атакой внука — «видео»-видением? Быть может, через каких-нибудь 10—15 лет кинотеатров вовсе не будет. Сегодня, по крайней мере, в европейских городах почти уже нет огромных кинозалов, к которым привык не только столичный, но и провинциальный зритель в СССР. Но кино не умирает. Нет, конечно, не умирает; просто его роль в жизни общества и отдельного человека стала несравненно скромней. Хорошо это или плохо?

В 1935 году Лени Рифеншталь создала фильм «Триумф воли», который сейчас представляет собой музейную ленту немалой ценности. Он начинается с незабываемых кадров: кварталы старинного Нюрнберга, мосты и соборы, по которым скользит тень аэроплана. Это летит Гитлер, чтобы открыть имперский партийный съезд — первый съезд после захвата власти. Огромные, во весь экран титры: фильм снят im Auftrag des Führers («по поручению Вождя»). Фанфары. Фильм, который невозможно смотреть без смеха и отвращения, но который являет собой поистине триумф воли кинематографа, настолько он врезается в память. Меньше чем через десять лет Нюрнберг, красивейший из городов Германии, погиб под бомбами. Любопытно, однако, что знаменитый кинодокументалист Фрэнк Капра, автор цикла документальных лент «За что мы сражаемся», выпущенного в Америке в годы войны, широко использовал приемы Лени Рифеншталь; сама же Рифеншталь

очевидным образом — русскому зрителю это прямо-таки бросается в глаза — была ученицей Эйзенштейна.

В том же тридцать пятом году режиссер Алессандро Блазетти выпустил картину «Старая гвардия»: Муссолини во главе отряда чернорубашечников шествует по Аппиевой дороге в Рим. На самом деле дуче совершил свой прославленный поход на Рим, сидя в спальном вагоне: но какое это имеет значение? Всесильный кинематограф переиграл историю заново, заставив людей поверить в то, что они увидели под дымным лучом в темном зале, и начисто позабыть то, чему они были свидетелями в реальной жизни. Кинематограф сотворил нечто неслыханное — псевдодокументальный фильм. То есть фильм, задача которого — сделать действительность более значительной, чем она есть на самом деле, водрузить памятник, на который отныне будет робко равняться история,— совершенно так же, как реальный молодой человек тридцатых годов, сам того не замечая, жил киножизнью, ходил, улыбался, носил кепку, выступал на собрании или объяснялся в любви по канону, заданному героями кино.

Кто не жил в те времена, уже не в состоянии это понять. Потому что тот, кто не знал великого краснобая и сказочника, называемого кинематографом, кто не видел тех фильмов,— не сегодня, когда они стали «документом времени», а тогда, когда они были самим временем,— в те баснословные года,— не вдруг сумеет разгадать их загадку. Они покажутся ему смешными, порой отвратительными и всегда примитивными. Но это будет лишь первое впечатление. Ибо вслед за этим он подумает, каким примитивным было тогдашнее поколение, а ведь это означает, что он принял их всерьез, что и он поддался чарам кино. Так было со мной, когда я увидел «лучший кинофильм мира», как аттестовал его покойный Виктор Шкловский,— «Броненосец «Потемкин». Коротенькая глава из некогда популярного романа Фейхтвангера «Успех» может дать представление о том, какими глазами смотрели эту картину современники, и не только в СССР. Но до таких, как я, она дошла с опозданием на сорок лет,— и впечатление было почти угнетающее.

Зато другое творение славного мастера поспело вовремя и было поистине великим событием нашего детства. Я говорю, разумеется, об «Александре Невском», фильме, который можно было бы с полным основанием назвать идеологической иконой в том смысле, в каком говорил об иконе и ее назначении один из трех великих учителей восточной церкви Григорий Богослов: «Ибо ради того вывешивается образ в храмах, чтобы те, кто не знают грамоте, читали по крайней мере на стенах о том, чего не дано им прочесть в книгах». Посмотрев фильм Эйзенштейна, можно было уже не учиться ни истории страны, ни истории партии. До мельчайших подробностей, до ничтожных деталей пейзажа и жестов второстепенных лиц можно последить, каким образом слово и буква идеологии воплотились в этом киношедевре; как во всяком шедевре, в нем нет ничего лишнего и случайного. Как-то раз мы сидели вдвоем с Карлом-Хайнцем Бореро м, философом и публицистом, издателем мюнхенского журнала «Меркур», в кафе на улице Шеллинга; он спросил, видел ли я когда-нибудь этот фильм. Я ответил: пятьдесят лет назад. «А я недавно. Поразительно,— сказал он.— Арийский фильм в славянском варианте».

Тогда, в 1938 году, перед нами снова была живая история — но отброшенная на семь столетий назад. Вернее, мы сами, вся публика, до отказа забившая длинный узкий зал затхлого кинотеатра «Аврора» на Покровке, напротив рыбного магазина и Чистых Прудов, мы сами переселились в XIII век, который, однако, оказался удивительным образом нам по плечу. Все подошло: и сапоги, и латы, и образ мыслей. Сергей Прокофьев вспоминал, что, получив заказ написать музыку для «Александра Невского», он хотел воспользоваться оригинальными записями рыцарских песнопений. Из этого ничего

не вышло: музыка высокого средневековья звучит для нашего уха невыносимой какофонией. И он написал собственную псевдоисторическую музыку, которая в сто раз убедительней убогого подлинника. Она и сейчас популярна в Германии; время от времени я слышу ее в музыкальных программах радио «Бавария-4».

Есть глубокая многозначительность в том, что картина вышла на экран буквально накануне заключения договора, превратившего вчерашних врагов в союзников. Зрители не догадывались о том, что, вероятно, хорошо понимал сам Эйзенштейн: как похож его историко-патриотический боевик на то, что ставилось в те годы на киностудии УФА в Берлине.

Волею режиссера Черкасов в самом деле предстал русским арийцем. Он снят так, что всегда кажется выше всех. Его язык — смесь архаически-народного слога с жаргоном газеты. Если он и цитирует, слегка привирая, Писание («Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет»), то так, что этого никто не замечает: кто тогда знал, что некогда Александр Невский был причислен к лику святых, кто читал его житие?.. В этом Новгороде тринадцатого столетия вообще нет никаких следов христианства, если не считать колокольного звона, который, однако, сзывает людей не в храм, а на площадь, где князь выступает с докладом. Он клеймит врагов народа, двурушников и предателей — богатых купцов. Совмещение двух систем координат совершается легко и просто: классовый враг есть не кто иной, как враг национальный. Поэтому богатеи не только отказываются раскошелиться ради святого дела, они еще и спелись с врагами.

В фильме с изумительным искусством обыгрываются простейшие символы и элементарные семиотические приемы, и некоторые его кадры могли бы украсить любое популярное введение в аналитическую психологию, хотя едва ли в то время сценаристы и постановщик слышали о Юнге и архетипах. Контрасты белого и черного, теплых грудных голосов русских женщин, поющих величественно-задушевную песнь о родном крае, и мрачной дисгармонической мелодии рыцарского рога, лик Солнца на княжеском стяге и страшный, могильный крест, вознесенный над коленопреклоненными немцами, движение орденского войска, мертвого механического Запада, который замыслил поработить Русь и сломает себе на этом шею,— все сходится на одном, соединяется в единый вектор и бьет в одну цель.

И вот пятьдесят лет пронеслись, как сон. Давно нет в живых ни Черкасова, ни Абрикосова — Гаврилы Олексича, ни Охлопкова — лубочного Васьки Буслая, ни Орлова — кольчужника Игната, народного человека, столь же необходимого в этой компании, как присутствие какого-нибудь комбайнера на высоком съезде. Нет и самого Эйзенштейна. Закрыт старый кинотеатр «Аврора», вышел из употребления обычай аплодировать славным пограничникам, лихим кавалеристам будущих войн и древнерусским дружинникам. Вся эта развесистая клюква исчезла в воронке прошлого, в унитазе времени, если вы согласны простить мне эту непочтительную метафору. Что осталось? Осталось то, чего невозможно забыть. Снежная пустыня, и вдали — едва различимые белые плащи, конские морды, закованные в железо, шлемы с крестообразной прорезью: атака рыцарей. Прямоугольный негнущийся княжеский штандарт, ветер, дующий нам в лицо, кадр, который стоит перед глазами. Осталась память об имперском могуществе кинематографа. Как будто весна 1242 и осень 1938 года совместились в одном дне, и день этот был вчера.

Впрочем — не только вчера. В фильме Мамина «Праздник Нептуна» Ледовое побоище неожиданно воскресло еще раз,— но как? Человечество, говаривал наш учитель, смеясь расстается с прошлым.

Роман — зеркало на большой дороге, камера — глаз, который вбирает в себя весь мир. Искусство — подражание при-

роде, искусство призвано отражать или отображать живую жизнь. Может быть, все это и верно, не знаю. Но еще вернее то, что искусство борется с жизнью, соперничает с жизнью и стремится вытеснить жизнь. В конце концов это не новость: жить по книжкам в России учились по крайней мере начиная с пушкинской Татьяны, если не со времен Радищева. В нашем веке, однако, народилось поколение, которому первые уроки жизни преподал полотняный экран, и не оттого ли многие из нас до сего времени производят впечатление теней, спрыгнувших с экрана, состарившихся киногероев тридцатых годов. Слишком поздно пришло отрезвление.

Выяснилось, что если литература живет мыслью и лишь подразумевает зрительный образ, то кино, которое живет образом, всего лишь подразумевает мысль. Это и было главной чертой киноискусства тех лет: оно всегда подразумевало мысль, уже известную зрителю. Кинематограф достиг необычайной виртуозности, воплощая на всевозможные лады банальную мысль, и оттого, что она становилась такой наглядной, вживленной в раму самых что ни на есть всамделишных жизненных и житейских реалий, приобрел неотразимую убедительность. Странная история — ведь многим творец «Александра Невского» и «Ивана Грозного» казался элитарным художником. Между тем ослепительные достижения Эйзенштейна или Чарли Чаплина поражают примитивностью своего духовного содержимого — содержания в собственном смысле слова,— и когда, наконец, это дошло до сознания, когда стало ясно, что всех нас потчевали новой разновидностью балагана, наступил конец гегемонии кино. Кино словно опомнилось. Но, вернувшись к мысли, оно перестало быть господином масс.

В «Землянике» Ингмара Бергмана, ленте, которая шла в СССР под названием «Земляничная поляна» (странно подумать, что и ей уже больше тридцати лет, возраст, который в литературе соответствует целому столетию,— между тем картина эта отнюдь не выветрилась из памяти зрителей, по крайней мере на Западе, и, что еще важней, не исчезла из проката), в «Землянике» подлинная жизнь — это сны, абсурд и одиночество, а так называемая действительность на самом деле видимость, призрачная процессия в Лундском университете; все уровни действия, уложенного в один день, который одновременно — и вся жизнь, суть не что иное, как уровни психики героя, и вместе с ним мы погружены — лучше сказать, заточены — в его сознание. Для литературы это естественный угол зрения, проблемы фильма — традиционные проблемы европейской прозы. Но я помню освободительное действие этого фильма — потрясение, которое он вызвал.

Вдруг стало понятно, чем может быть кинематограф: не иллюстратором более или менее лживой идеологии и даже не копировщиком так называемой правды жизни, но частью и «методом» сознания. И, может быть, не только для меня это был знак того, что кино почтительно отказывается от роли самого главного из искусств, другими словами, от примитивной однозначности, и не считает себя более обязанным выполнять функции массовика-затейника, воспитателя и замполита. Это значило также, что кино добровольно слагает с себя власть над народом. Зрители уходили с сеанса.

Я вспоминаю еще несколько фильмов, казавшихся мне — вне зависимости от направлений, к которым принадлежали их создатели,— этапами этого освобождения. В предпоследнем фильме Лукино Висконти «Семейный портрет в интерьере» палаццо, где среди книг, картин и статуй величественно доживает свои дни его благородный владелец,— это старая Европа, которую оккупировали варвары. Но вместе с тем профессор и его квартиранты — одна семья, одного поля ягоды. И, наконец, весь хоровод действующих лиц есть не что иное, как юнгианский театр души; поэтому можно сказать, что в фильме вовсе нет реальных персонажей, его пространство — бессознательное героя, охвачен-

ного гомоэротическим влечением, в котором он сам себе не решается признаться,— а может быть, и бессознательное самого режиссера.

Пытаясь разгадать смысл ленты Жан-Люка Годара «Ave Maria» (года четыре назад наделавшей много шуму во Франции — некоторые сочли себя оскорбленными в своих религиозных чувствах, увидев на экране обнаженную Богородицу), вы так и не можете решить, кто была дочка владельца бензоколонки: приснодева Мария? Или Богоматерь была на самом деле нашей современницей, ничем не замечательной девицей по имени Мари, игравшей в теннис,— пока в одно прекрасное утро в городе не появился некий «дядя Габриэль» и не внушил (отчасти с помощью кулаков) Жозефу — жениху Мари, чтобы он перестал подозревать ее в неверности? Принцип переглядывающихся зеркал, если хотите, принцип дополнительности, перекочевавший из физики в искусство, внутренняя противоречивость, отказ от однозначности, от единообразного видения действительности — разве эта черта не сближает новое кино с современной литературой и вместе с тем радикально отличает его от искусства масс?

Время от времени я возвращаюсь к этим картинам. Кажется, невозможно найти художника, который был бы более очевидной противоположностью Эйзенштейну, братьям Васильевым или недавним кумирам Герасимову, Бондарчуку, чем Андрей Тарковский, и дело не только в том, что Тарковский был художником аполитичным. Дело в самой философии искусства. Я помню первую демонстрацию «Ностальгии» в кинотеатре «Глория» возле Карловых ворот, это было пять или шесть лет назад; собралась толпа россиян и немцев, и, кажется, впервые за много лет было трудно достать билетик. Фильм шел по-итальянски, люди слушали синхронный немецкий перевод в наушниках. После сеанса все окрестные кабачки наполнились зрителями, шли бесконечные дискуссии. Даже этот сравнительно простой для Тарковского фильм представляет собой систему зеркал, и не так-то легко не только истолковать отдельные мотивы и эпизоды, но и сформулировать самую тему этого произведения: что такое ностальгия? Тоска по родине, которую, как эстафету, передают друг другу русский композитор прошлого века, писатель — герой фильма и, наконец, сам режиссер? Возможно. И вместе с тем это что-то совсем другое: что же именно? Оплакивание самого себя? Тоска по юности, по утраченной творческой активности? Ностальгия по какому-то ушедшему миру? Или, может быть, терзания человека, который не хочет и не может быть взрослым, тоска по материнскому лону?

Еще одна картина, которую я снова увидел не так давно, после перерыва в несколько лет,— «Людвиг, реквием по девственному королю» (первая часть «германской трилогии» Ганса-Юргена Сюберберга, одного из вождей нового немецкого кино, которое теперь уже стало историей; вторая часть трилогии — «Карл Май», третья — «Гитлер, фильм из Германии»). Я не знаю, можно ли вообще до конца расшифровать это странное, ни на что не похожее произведение — печально-клоунское шоу, роман-капустник о лунном короле, конфетном красавце и запоздалом романтике, поклоннике и покровителе Вагнера, строителе оперно-средневековых замков в Баварских Альпах, разорившем казну и в конце концов низложенном. Фильм состоит из коротких сцен на фоне декораций к вагнеровским спектаклям в стиле последних десятилетий прошлого века — фантастическая жизнь Людвига II, его причуды, страхи, мечтания, сны, наконец, самоубийство и апофеоз: ожившая статуя монарха в парадном мундире, горностаевой мантии и в дамских кружевных панталонах распевает перед народом чувствительную баварскую песню с переливами на тирольский лад.

О том, насколько трудно было самому режиссеру разъяснить свой замысел, можно судить по его собственным словам: «С одной стороны, фильм вроде бы деградирует, превращаясь на

глазах у зрителя в образчик общедоступного коммерческого кино или телевидения, паразитирующего на развалинах бульварного театра. А с другой стороны, у моей картины есть шанс творить новые магические миры по законам, которые сближают их с музыкой больше, нежели со всеми другими владениями культуры. Структурно-математические принципы, выраженные в таких музыкальных терминах, как реквием, хор, ария, соната, рапсодия, лейтмотив, соло, фуга, контрапункт, тематическое развитие, вертикальное слияние, линейное равновесие, помогают понять, каким образом и почему темы и сигналы фильма сливаются в необходимые параллели и последовательности, продольные и поперечные звучания, как конец и начало перекликаются в пронизанной тайной математикой зрительно-звуковой, эмоциональной и духовной ткани...»

Мне хочется понять, какую роль играл кинематограф в моей жизни и в жизни моего поколения; я думаю, что эта роль изменилась. С годами незаметно для нас самих совершается то, что можно назвать кристаллизацией личности. Не только внешний мир, но и собственное тело все больше ощущаешь как нечто внешнее по отношению к тому, чем в конечном счете мы и являемся. И вот оказывается, что эта личность, наше «я» почти всецело соткано из памяти. Мы состоим из воспоминаний, говорит Борхес. Заметьте, это не игра словами, а достаточно очевидная истина. В сущности, мы ведем призрачное существование. Но оно, это существование, реальней и непосредственней всех остальных областей и поприщ человеческой жизни. К нему обращены новая литература и новое кино. Понятно, что в таком случае кино теряет власть над массами. Если же оно обращается к массам, оно теряет контакт с личностью.

Времена, когда все ходили смотреть каждый новый фильм, прошли. Раздел сфер влияния между коммерческой литературой и просто литературой, между массовой кинопродукцией и собственно кинематографом давно уже завершился в Западной Европе: они не только не мешают друг другу, но попросту не замечают друг друга. Ни один кинокритик не станет возмущаться пошлостью рыночного кино, точно так же, как никому не придет в голову громить литературу бульвара. Европейский принцип иерархичности запрещает черту связываться с младенцем. Может быть, то же произойдет когда-нибудь в СССР. Хорошо это или плохо?

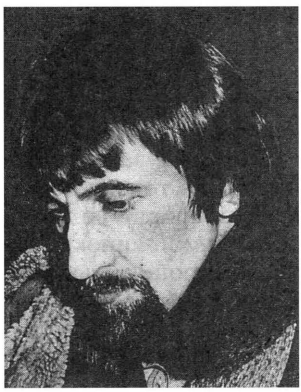
Мюнхен, апрель 1989

Свободная тема

Александр Трошин

История — это роман

Размышления под портретами



Эпоху я прошел невиданную.
Но вовсе не об эпохе мне хочется писать. А хочется записать, как совершенно непредусмотренным контрапунктом проходит средний человек сквозь великое время.
С. М. Эйзенштейн.
Автобиографические записки.

Я имею в виду те портреты, что развешаны на стенах конференц-зала в Союзе кинематографистов СССР на Васильевской, 13. Лица людей, сделавших наш кинематограф, проживших трудные жизни в самом проклятом «из всех искусств» (самом зависимом от всего и вся, это уж точно); гении и просто мастера своей профессии; игравшие в рискованную игру с эпохой, какая на них пришлась, и не всегда выигрывавшие, и плативший кто разбитым сердцем, кто муками сознания; воспитавшие, в конце концов, нас,собирающихся время от времени в этом зале, чтобы понять, как счастливее жить — в этом искусстве и этому искусству.

Очередной раз под знакомыми портретами мы собрались прошлой осенью и четыре дня говорили, говорили — киноведы и критики, режиссеры и сценаристы, хозяева и гости из многих стран. Внимательно всех слушая, я время от времени скользил глазами по портретам, останавливаясь то на одном, то на другом и по-новому вглядываясь в лица. С тревогой, что ли? Не знаю... Потом выяснилось, что другие тоже смотрели и задумывались. Кто-то, даже не один, говорил мне, когда мы оказывались рядом: «Как ты думаешь, снимут теперь портрет... (и называлось имя мастера, незадолго до того печатно «изобличенного» в компромиссе)?.. А его... (показывали на другой портрет)?» Зарубежные друзья спрашивали: «Почему здесь нет до сих пор портрета Тарковского?» А один мой коллега по научному киноинституту прошептал мне во время заседания: «Когда, наконец, начнут развенчивать Эйзенштейна?» Я потом только сообразил, что в эту минуту мы сидели как раз под портретом Сергея Михайловича.

В руках у меня был текст, с которым я должен был выступать. Мысль о портретах сама в него напросилась. С нее я начал, а дальше...

История и искусство... Они от века обручены и обречены идти вместе, питаться друг от друга. И иначе не может быть, потому что «никогда не может быть». Отсюда привычное в критико-искусствоведческом обиходе деление на искусство (театр, литературу, кино), занимающееся современностью и зан-

мающееся историей, мнимо, ложно, сбивает с толку. Ибо в искусстве (романе, пьесе, фильме), занятом современным человеком, стремящимся познать его в его неизмеримости, неисчерпаемости, противоречивости,— в таком искусстве, если только оно не близоруко, неизбежно прорастает история. Прорастает, даже если автор произведения ограничивается на первый взгляд текущей реальностью и не «задействовал» тем или другим способом в своих наблюдениях и размышлениях Историю, даже если не развесил в кадре портреты, не ввел — аргументом из прошлого — чьи-нибудь воспоминания или бесконечно раздвигающую событийное время притчу, даже если не отослал нас к историческим документам, не задел кинокамерой уголок старой газеты или какие-то иные реалии других эпох.

История прорастает, История обнаруживает себя — при условии, если искусство смотрит на сегодняшнего человека пристально, умно, прозревая психологические и духовные глубины — чуть ли не в каждом (а может быть, даже без оговорок — в каждом) действии, переживании, дыхании своих персонажей, так как человек, любой человек — воплощенный сгусток Истории. И я даже не поручусь, где это самое выявление Истории в человеке всего очевиднее происходит: там ли, где персонаж осознает себя и соответственно ведет себя как существо общественное, что привычно записывается нами в общественно и исторически значимые часы человеческого существования, или там, где он, например, просто любит кого-то, объясняется кому-то в любви. «Русский человек на rendez-vous» — так назвал свою хрестоматийно известную статью Н. Г. Чернышевский, и это не только эффектный заголовок, это, если хотите, методология, установка взгляда, понимание того, как необычайно полно открывается человек — социальный человек, национальный человек, исторический человек — в эту, казалось бы, общественно незначимую минуту.

Поэтому нет, повторяю, произведений искусства, нет фильмов «современных» и «исторических», или, как еще говорят, «о современности» и «об истории». Есть произведения искусства, есть фильмы, снятые по поверхности человека, по поверхности его жизни и поступков, снимающие верхний их слой (и это необязательно плохие фильмы, отнюдь, скорее я их назвал бы — вне зависимости от жанра — «очерковыми»), и фильмы, проникающие, по обязанности искусства, в глубинные слои человека, а значит, и в его исторический, если можно так сказать, слой, а точнее — видящие человека в целокупности, в сцеплении всех его слоев, всех его «ролей», сыгранных и не сыгранных. Такие фильмы в противоположность «очерковым» я бы назвал — опять-таки вне зависимости от жанрового воплощения — «романными». Романными по ви́дению: человека, реальности, в которую он вписан, их вместе.

Ален Рене, по-моему, нашел на редкость умное название для одного из своих недавних фильмов, быть может, даже более умное, чем сам фильм: «Жизнь — это роман».

Жизнь — это роман. Это сцепление такого большого числа разнонаправленных сил — внутри человека, вне человека, в реальности, в которой он живет, и дышит, и плачет, и приносит жертвы, и предает, и спасает,— что вся истина об этом человеке только и может быть если не с ясностью увиденной, то угадываемой при авторской установке на такой именно романный обзор. Быть может, это самый редкостный, самый недостающий и самый необходимый нашему киноискусству, да и мировому тоже, жанр, не жанр даже (в узком значении термина), а форма мысли, масштаб ви́дения — роман.

Как недоставало бы, согласитесь, какой обидной неполнотой страдало бы, например, раздумье нашей литературы о сталинском времени, остановись это раздумье на «Детях Арбата» и не явись к нам вдруг — из охранительных сейфов, из писательских архивов — «Жизнь и судьба» Гроссмана, «Факультет ненужных вещей» Домбровского! Или «Доктор Живаго»... Хронологиче-

ски пастернаковский роман вроде бы не из этого ряда, но человековедческими и исторически-психологическими прозрениями и провидениями очень даже из этого, его, этот ряд, он-то, может быть, и открывает. Замечательно простое название: «Жизнь и судьба». Не название даже, а жанр — может быть, синоним слова «роман». Название, под которое подводятся все три названных мною романа и ряд других, неназванных, но заслуживающих быть названными, близких названным по масштабу, по глубине ви́дения, по пониманию трагизма человеческого существования в Истории, по любви к человеку, по высокому, если хотите, милосердию.

Жизнь — это роман. И История — это роман. Реальный, оплаченный муками, кровью и борьбой, но роман, ибо правда Истории, правда человека в Истории — в поистине романных сцеплениях. И вот кино, в котором История не только исподволь прорастает, но в котором она, ее факты, лица, вопросы, составляет основную ткань, кино, в котором История объявлена как тема, как предмет,— по-настоящему истинно в своих суждениях, в своих оценках тогда лишь, когда берет Историю в непридуманной романной полноте. Да, такое «историческое» кино редкостно, не каждый год и, может быть, не каждое десятилетие рождается, но такое «историческое» кино жизненно необходимо нашему искусству, нашей культуре, нашему сознанию. Такое кино надо взращивать.

У меня как у зрителя, профессионального зрителя и просто зрителя, признаюсь, складываются сложные отношения с историческими по материалу фильмами, игровыми и неигровыми, что выходят сегодня. Сложные отношения — при безусловной моей зрительской благодарности им за то, что документируют определенную историческую реальность, прорываются к вопросам, к которым наше искусство по незрелости или по государственному запрету не выходило до этого. Сложные отношения — потому что эти фильмы, даже лучшие из них, ограничивают угол зрения, вырывают тот или иной сегмент из Истории, этого развернутого во времени романа, и судят о реальности, включенной в данный сегмент (о реальности человека, о реальности времени), как о полной. Это фильмы, я бы сказал, с урезанными, а значит — с подмененными истинами. Вместо истин — полуистины, четвертьистины и т. д. Зрелости исторического и психологического мышления, или, другими словами, полноты ви́дения, романного ви́дения — вот чего, на мой взгляд, недостает иным нашим «историческим» картинам.

Не лучшее состояние, если оглядеться, обнаруживает — при встрече с такими ли историческими по амбициям лентами, с отечественным ли кино в целом, его пройденными этапами — и наша нынешняя киномысль, а также история кино как раздел киномысли.

Да, время заставляет наш противоречивый киноопыт пересмотреть, переоценить. Заставляет переписать «Историю кино». Я сейчас не об истории кинотехники, кинодела, не об истории киноязыка и стиля. Подобные «ракурсные» истории, несомненно, писать нужно, притом теперь уже с позиций нынешней разновариантной кинокультуры (имея в виду телевидение и видео как логические звенья технологической и эстетической эволюции). Но я сейчас думаю о духовной и, если хотите, психологической истории кино, которую мы уже начали писать (см. целый ряд газетно-журнальных публикаций — от «Московских новостей» и «Огонька» до «Советского экрана» и «Искусства кино»). Эта история кино — тоже роман (не в жанрово-беллетристическом, а в бытийном смысле). Во всяком случае, может быть так прочтена. Я даже думаю, должна быть так прочтена. Пришло время!

Мы по унаследованной от прошлых десятилетий традиции пишем ее как историю чистых идей, художественных идей, как историю кинофактов. Вчера писали как историю кинофактов воплощенных, сегодня и завтра собираемся писать еще и как историю кинофактов невоплощенных, нерожден-

ных. Как историю лиц: творцов и тех, кто мешал и помешал другим потенциально зревшим художественным и духовным идеям воплотиться в ленту, войти своевременно в наше киносознание, в фонд мыслительного материала. В уже опубликованных и готовящихся к публикации фрагментах такой вот новой для нас киноистории кинофакты и лица берутся одномерными, с разорванными связями, которые, надо ли это напоминать, реальны, психологически и исторически многосложны, они, эти связи, тоже «романные», если угодно. В наших же нынешних опытах переписывания киноистории мы ведем себя независимо от возраста как самоуверенные четырнадцатилетние школьники, этакие скорые на суд плюмбумы от искусствоведения и критики, спешащие снять показания с наших пускай даже в какой-то исторический час запутавшихся и даже, может быть, согрешивших Учителей и Родителей по искусству. Но!.. «Достаточно ли мы уверены в самих себе и в собственном времени,— предостерегает нас из трагического 41-го года мудрый француз Марк Блок, автор «Апологии истории»,— чтобы в сонме наших предков отделить праведников от злодеев? Не глупо ли, возводя в абсолют относительные критерии индивидуума, партии или поколения, прилагать их к способу правления Суллы в Риме или Ришелье на Генеральных штатах христианнейшего короля? Нет ничего более изменчивого по своей природе, чем подобные приговоры, подверженные всем колебаниям коллективного сознания или личной прихоти. И история, слишком часто отдавая предпочтение наградному списку перед лабораторной тетрадью, приобрела облик самой неточной из всех наук — бездоказательные обвинения мгновенно сменяются бессмысленными реабилитациями... Полбеды, если бы приговор только следовал за объяснением; тогда читатель, перевернув страницу, легко мог бы его пропустить. К несчастью, привычка судить в конце концов отбивает охоту объяснять. Когда отблески страстей прошлого смешиваются с пристрастиями настоящего, реальная человеческая жизнь превращается в черно-белую картину»[1].

Не надо уже черно-белых картин! Ни в постижении прошлого средствами искусства и извлечении уроков, ни в суждении об отдельной человеческой судьбе в искусстве, ни в суждении об исторических превратностях самого искусства. «Люди 20-х годов (от себя добавляю: и 30-х, и прочих.— *А. Т.*) в стихах и прозе, в дневниках, в письмах наговорили много несогласуемого. Но не ищите здесь непременно ложь, а разгадывайте великую чересполосицу — инстинкта самосохранения и интеллигентских привычек, научно-исторического мышления и растерянности»[2]. Это уже Лидия Яковлевна Гинзбург, одна из умнейших (филологически и душевно-этически) наших современниц, ее историко-психологическое эссе об интеллигенции, озаглавленное «Поколение на повороте».

«Разгадывайте великую чересполосицу...»— это ведь тоже, по смыслу, о романном ви́дении. Это обращение ко всем нам, делающим искусство, думающим о нем.

А у нас, когда почитаешь иные историко-искусствоведческие публикации, загадки все давно решены, мы только собираем под «разгадки» нужные справки.

Не знаю, по силам ли кому-то одному или какому-то определенному коллективу исследователей писать киноисторию как роман (повторяю: не в беллетристическом смысле), но писать такую надо. По-видимому, можно и надо нам всем, вместе и порознь. Важно только принять внутреннюю установку на такую киноисторию, и тогда она сама проявится — в строке, в отдельной странице, в объемистой монографии. В суждении и понимании искусства, которым мы занимаемся, которое

[1] Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. М., 1986, с. 60.

[2] Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Л., 1987, с. 320.

неизбежно и необходимо вписано в реальную Историю, являющуюся, как уже сказано, трагическим романом. Если же отмахнуться от такой внутренней установки, не принять ее для себя (в себя!), если найти оправданные текущим моментом резоны для отказа, будут выходить из-под нашего сколько угодно блестящего пера все те же, что и прежде, разве что противоположными оценками наполненные, историко-искусствоведческие полуистины, четвертьистины и т. д.

Увы, они уже начали выходить. И соблазняют слетающегося на сенсацию читателя еще одной, только с противоположной стороны урезанной, зато легко усваиваемой и разогревающей кровь киноисторией «для бедных».

А впрочем, что же это я сам так «неисторичен», запамятовав, что уже такое было, было, было! Вот доказательство: Шекспир, «Гамлет», второй акт. Сцена, где Розенкранц и Гильденстерн сообщают принцу, что в городе появились актеры, которых Гамлет когда-то так любил. (Жаль, что, по меткому слову той же Л. Я. Гинзбург, «в печать цитаты поступают без улыбки». Но думаю, вы сами, без моих интонационных акцентов, найдете, в какие современные культурно-социальные ряды легко могут встать с вполне определенными значениями нижеследующие диалоги. Цитирую перевод Б. Пастернака.) Итак:

«Гамлет. Ценят ли их так же, как в прежнее время, когда я был в городе? Такие же ли у них сборы?

Розенкранц. Нет, в том-то и дело, что нет.

Гамлет. Отчего же? Разве они стали хуже?

Розенкранц. Нет, они подвизаются на своем поприще с прежним блеском, но в городе объявился целый выводок детворы, едва из гнезда, которые берут самые верхние ноты и срывают нечеловеческие аплодисменты. Сейчас они в моде и подвергают таким нападкам обыкновенные театры, как они их называют, что люди со шпагами не решаются их посещать из страха быть высмеянными в печати.

Гамлет. Неужели эти дети так страшны? Кто их содержит? Как им платят? Что, это их временное призванье? А позже, когда у них погрубеют голоса и они сами станут актерами обыкновенных театров, не пожалеют ли они, что старшие восстанавливали их против собственной будущности?

Розенкранц. Сказать правду, много было шуму с обеих сторон, и народ не считает грехом стравливать их друг с другом. Одно время за пьесу ничего не давали, если в ней не разделывались с литературным противником.

Гамлет. Неужели?

Гильденстерн. О, крови при этом испорчено немало.

Гамлет. И мальчишки одолевают?

Розенкранц. Да, принц. И Геркулеса с его ношей.

Гамлет. Впрочем, это не удивительно. Например, сейчас дядя мой — датский король, и те самые, которые строили ему рожи при жизни моего отца, дают по двадцать, сорок, пятьдесят и по сто дукатов за его мелкие изображения. Черт возьми, тут есть что-то сверхъестественное, если бы только философия могла до этого докопаться»[3].

Читая это сегодня, я невольно переношусь мыслью к нашим историко-киноведческим публикациям и дискуссиям. «Обыкновенные театры» — это же, в сущности, и есть трагический роман нашей киноистории. А разновозрастные «мальчишки» — не мы ли, заострившие перья до бритвы?! Поистине: «тут есть что-то сверхъестественное, если бы только философия могла до этого докопаться».

Григорий Михайлович Козинцев (с его глазами тоже встретились тогда в конференц-зале на Васильевской мои глаза) видел, как я теперь понимаю, на десятилетия вперед, когда в первую «оттепель» написал на титульном листе своей книги: «Наш современник Вильям Шекспир».

[3] Шекспир В. Трагедии. Сонеты. М., 1968, с. 168—169.

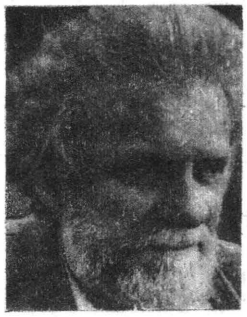
Дискуссии

Не подводя итогов

Что происходит сегодня в советском кино, каковы его состояние и перспективы — об этом шла речь на симпозиуме, состоявшемся во ВНИИ киноискусства. Недавно эти вопросы обсуждались за «круглым столом» сотрудников редакции «ИК» (см. «ИК», 1989, № 2), теперь разговор продолжают теоретики и историки кино, социологи, критики. Симпозиум не ставил себе целью подвести итоги развития нашего кино после V съезда кинематографистов (это было бы преждевременным) или поставить оценки тем или иным фильмам, снятым за этот период. В его задачу скорее входило обрисовать складывающуюся ситуацию, имея в виду не столько организационные или экономические вопросы, сколько тенденции в современном кинематографическом сознании, подразумевая под этим движение, переход от нового общественного мышления к мышлению художественному. Выступавшие невольно избегали подробного анализа структуры фильмов, столь существенного в другом контексте, надеясь обнаружить ведущие мотивы кинопроцесса — как плодотворные, так и настораживающие. Участникам симпозиума не было предложено списка фильмов для обсуждения, не был ограничен круг тем и проблем. Каждый выбирал их по своему усмотрению и решал, что́ сегодня привлекает внимание и требует обсуждения. И хотя существовала опасность, что разные мнения не будут пересекаться и взаимодействовать, диалог, как нам кажется, все-таки возник. Причем в нем слышна перекличка, а то и полемика с некоторыми мнениями и позициями, которые были высказаны за «круглым столом» редакции «ИК».

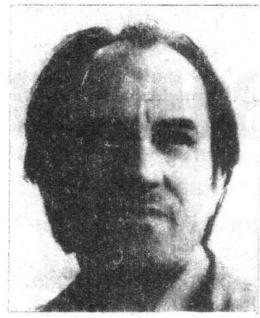
Ограниченность журнальной площади заставила выбрать из стенограммы фрагменты отдельных выступлений.

Андрей Нуйкин. В разговорах о деятельности Союза кинематографистов ныне наиболее популярны две темы. Одна — о том, что союз этот самый передовой, самый боевой, самый «перестроечный» из всех творческих союзов. Вторая — о том, что кинематографисты погрязли в своих организационных реформах, забыли о творческих проблемах, поэтому обещанных шедевров киноискусства нет и не предвидится. Даже общепризнанный, казалось бы, взлет кинопублицистики В. Толстых недавно поставил под сомнение, ибо состоялся этот взлет, по его мнению, «прежде всего и в основном за счет тематической новизны, социальной проблематики», а не благодаря подлинно художественному освоению материала. Такое отделение содержания от художественности мне кажется и несправедливым, и принципиально неверным. Иначе получится: является ли художник рабом, подлаживающим свое вдохновение ко вкусам мелкого чиновника, или он ощущает себя свободным гражданином — на эстетические качества той продукции, которую он выдает, никакой печати не накладывает. И по отношению к организационным вопросам нам пора бы уже преодолеть свое высокомерие. Никакая «модель» организации кинодела сама по себе

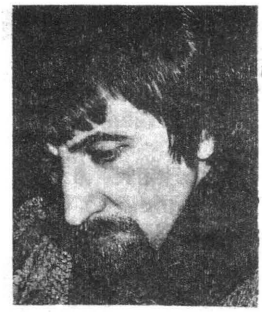


Андрей Нуйкин

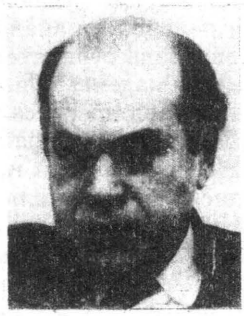
Артем Дубровин



Николай Хренов



Александр Трошин



Владимир Баскаков

Александр Караганов

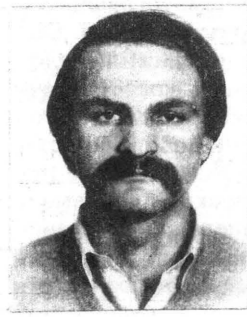
Михаил Котельников

Марианна Шатерникова

Ирина Шилова

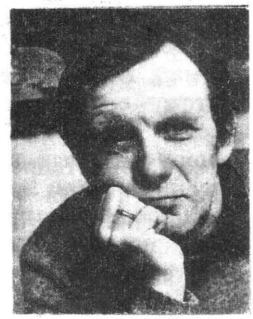
Марк Зак

Виталий Трояновский



Сергей Шумаков

Даниил Дондурей



Лев Рошаль

шедевров не породит, но вот убить счастливо родившиеся (а порой даже и еще не родившиеся) неудачная модель может с легкостью. Уж это-то нам хорошо известно. И кому, как не творческому союзу, заботиться об этом в первую очередь. Наше кинодело, как остроумно заметил Р. Ибрагимбеков, находится в положении, когда ему позволили поднять ногу, а опустить на дают. В такой позиции «шедевры» создавать трудно.

Тем не менее, упрек союзу в недостаточном внимании к творческим вопросам киноискусства вполне справедлив. И нам, сотрудникам института киноискусства, свободным от необходимости практически решать массу трудноразрешимых организационных и экономических проблем, необходимо сосредоточить свое внимание именно на такого рода вопросах, непредвзято оценить появившуюся в последние два-три года кинопродукцию, подумать о развитии процессов в киноискусстве, о его перспективах...

Артем Дубровин. V съезд кинематографистов, который мы взяли как точку отсчета для сегодняшнего разговора, проходил в хорошие майские дни 1986 года. Как же нам вольно дышалось на нем, какими окрыленными мы, делегаты, выходили из Кремлевского дворца на покрытую брусчаткой площадь перед остолбеневшим Иваном Великим!

Прошло три года. И что же? Каковы сегодня доминирующие тенденции в нашем кино? Есть ли сдвиги, или правы те, кто считает, что при всех успехах общая картина — хоть святых выноси?

Вообще говоря, выносить святых — это наша национальная традиция. Выносить одних, вносить других. Можно даже провести любопытное исследование: взять кадры из многочисленных наших кинофильмов, где выносят иконы, снимают портреты, низвергают статуи, рушат церкви, и поразмышлять в этой связи о некоторых общих вопросах. Впрочем, и само кино участвует в создании идолов, руководствуясь, кажется, девизом: сотвори себе подобие кумира, дабы потом утопить его в Днепре, как при князе Владимире.

Скажут: что требовать от кинематографа, когда в самой жизни мы выносили святых — и Георгия Победоносца вынесли, и Николая Угодника, а в красный угол повесили новые образа, например, Буревестника революции, которого превратили одновременно и в Максима Победоносца, и в Максима Угодника. Потом в биографическом фильме вынесли и эту икону: смерть писателя уподобили не только гибели самолета, носившего его имя, но и смерти Клима Самгина. Когда потребовали переделать фильм — переделали, вновь внеся канонический портрет Алексея Максимовича. Теперь опять перемена: с полки сняли старый вариант. И после всего этого мы удивляемся, что утрачивается доверие, причем иногда не только к историческим лицам, но и к историческим идеям. А зарубежному гостю — Ноэлю Берчу — на рижском фестивале «Арсенал» пришлось спорить в газете с мыслью, будто все беды нашей страны начались с революции. «А я так не считаю,— говорил он.— Революция делалась чистыми руками...»

Перестройка — это не переклейка обоев и даже не смена икон. Перестроить здание — значит обновить его структуру. Структуры фильмов это тоже касается. Искоренение последствий, а главное — и причин сталинщины требует принципиально нового художественного мышления, а не только покаянной исповеди. Сейчас название прекрасного фильма Т. Абуладзе начинает превращаться в какую-то расхожую индульгенцию (как у героини Островского-драматурга: грешить и каяться, грешить и каяться!). Иногда и в наши дни превратят какого-нибудь деятеля в непогрешимого великомученика, а потом отрекаются: прости, вчерашний кумир, «твое лицо в его простой оправе своей рукой убрал я со стола».

Зрительскую реакцию на эти превращения выразил как-то Виктор Цой, сказав примерно так: надоели, мол, мне эти ваши игры, все это «папино кино».

Стремление пойти путем иного — не «параллельного» кино, а скорее «перпендикулярного», то есть лежащего в совершенно другой плоскости, становится ха-

рактерным для серьезных кинематографистов.

Не по наезженной дороге поборников или ненавистников того или иного лозунга идет герой сокуровских «Дней затмения». Мы приучены к однозначному выбору: «шел Кондрат в Ленинград»? Или — «навстречу ему, в Кострому»? Нет, не в Ленинград и не в Кострому он идет, а взлетает куда-то ввысь. И автор готов воспарить вместе с ним. Тут — не теза и не антитеза: раскрепощается подсознание, интуиция, та самая «пралогика», которой пристальное внимание уделял Эйзенштейн,— правда, в контексте совершенно иной общей концепции. Теперь пралогика берется не как форма для выражения рациональных идей, не как способ этими идеями заразить массы, воздействуя через подсознание на сознание. Нет, пралогика имеет и самоцельное значение, раскрывает возможность тысяч новых, иных, чем прежде, подходов к действительности, и благодаря стихийному, интуитивному началу дух твой вырывается на волю.

Нечто подобное проклевывается не обязательно лишь в искусстве для любителей утонченного кино, адресованного интеллектуалам, но и не на уровне массового, пусть не всеобщего, однако достаточно распространенного, в чем-то модно стандартизированного сознания. И не только в кинематографе — в самой жизни. Так, молодые люди «тусуются» и зачастую понимают друг друга без точных слов, без речей, по намеку и наитию, по взгляду, жесту, завораживающему ритму, которые важнее логически осмысленного значения происходящего. Такое мировосприятие тяготеет к рок-музыке, к мозаичной культуре, к видеоклипу.

В чем роль многочисленных обрывков телепередач в фильме «Игла»? Не в том, что авторы «за» или «против» той или иной из этих передач, а в том, что мелькающие, чередующиеся осколки телевизионных программ создают некий современный зрелищный и звуковой (по сути шумовой) фон и из них образуется важная для атмосферы фильма мозаика нежесткого идеологического свойства.

Когда, однако, пралогика грозит совершенно отделиться от «рацио» в человеке, от трезвого осмысления нашего времени, когда эти два начала — подсознательно-непосредственное и «головное» — перестают сообщаться, то тут таится известная опасность. Свобода в той же «Игле» — это все-таки свобода воображаемая; конструкция фильма — это конструкция неподконтрольной строгому рассудку мечты: парень хотел бы быть вот таким — сильным, независимым, побеждающим многих, стремящимся освободить девушку, посаженную «на иглу». Если он и погибнет, то героем. А как бывает на деле? Вспомним другую ленту — «Меня зовут Арлекино». Центральный персонаж — примерно таков же (в мечтах); он и девушке своей заявил: не бойся, я с тобой. Герой! А в результате девушку обесчестили на его же глазах. Без лоций разума он оказался слабаком,

Одно из самых заметных кинопроизведений последнего времени — «Маленькая Вера». Часто говорят о бездуховности героини, но сравним ее с патентованными героями недавней поры: в ней есть какая-то подкупающая естественность, живет она так, как велит ее натура, без аскетизма, без лицемерия. Но и тут (я говорю о героине, а не об авторском взгляде) — пралогика без логики, без разумной идеи. И потому от давления грубой жизни Вере не защититься.

Подобная нерациональная стихийность — не только в фильмах, но и в реальности — простирается от агрессивности до пассивности и конформизма, когда человека можно порой брать голыми руками. «...Берите меня руками»,— как поет Гребенщиков. Или как поет Цой в «Ассе»: «Мы ждем перемен». Что ж, ребятки, ждите. Ждите, пока другие будут такие перемены планировать и осуществлять.

Об этих переменах, о планировании и осуществлении перестройки наше кино лишь начинает говорить. Больше — публицистическое кино, чем игровое. И здесь хочется заглянуть в будущее.

Честно говоря, я несколько опасаюсь появления конъюнктурных фильмов вроде худших из прежних «производственных», только на новый лад: в за-

щиту ли товарно-денежных отношений, кооперативного ли движения, арендных подрядов и т. п. Искусство — человековедение, для него важно, что сулят новые обстоятельства людской душе. Конечно, это ощущение хозяйской работы действительно на себя, которая вызовет и прилив инициативы, и определенный духовный подъем. Но жизнь не бесконфликтна. Когда ты, допустим, будешь с утра до ночи откармливать бычков и не видеть света божьего, то в каком случае это не превратится в новое закабаление? Только если не упустить из виду главную цель. Цель эта — свободный и многосторонне развитый человек. Вольнолюбивые мотивы — вот без чего, говоря языком пушкинского века, нет большого искусства.

Разумеется, эмблема «Мосфильма», выражающая порыв в свободное будущее, несет на себе отпечаток времени: отношения рабочего и колхозницы не были, мягко говоря, столь гармоничными, как это представлялось ваятельнице. Но ее мечта о пафосе свободного труда была искренней. И когда кинокритик А. Тимофеевский[1] стоит перед скульптурой Мухиной, точно Евгений перед Медным Всадником, и грозит: «Ужо тебе!» — я не уверен, что он достаточно историчен. Хочу напомнить слова Лидии Яковлевны Гинзбург из «Тыняновских чтений»: «Мы ведь не попрекаем античность многобожием, но любуемся изображениями ее богов». Не станем творить новых богов, но будем верить. Верить в лучшее. Верить в высшие общечеловеческие ценности. В такие, как свобода. Как достоинство. Как любовь. Что-то обезлюбели многие наши фильмы...

Сегодня кинематографу нужен реализм революционного ниспровержения, нужен и реализм революционного созидания. В нынешнем политическом лексиконе появился термин «реализм возможностей». Важен «реализм возможностей» и в искусстве: их не следует ни преувеличивать, ни приуменьшать.

Александр Караганов. Я хотел бы поставить один из коренных вопросов нашего кинематографического развития — вопрос об опыте. Мне кажется, что сторонники новых движений решительно рвут со всем, что было, рвут с опытом. В истории российского искусства и литературы, кроме ранних 20-х, не было такого периода, когда целая группа художников строила весь пафос своей творческой мысли и художественного творчества на разрыве, на разломе, вместо того чтобы производить сортировку, членение и то, что Гегель называл «снятием», то есть использованием всего полезного, что было в прошлом, для продолжения и развития.

«Признание величия, неизмеримого мерой малой, хорошего и дурного, есть только признание своей ничтожности и неизмеримой малости». Не кажется ли вам, что эти слова Л. Н. Толстого из «Войны и мира» как нельзя более точно определяют и особенности нашего недавнего прошлого. Но тут же возникает вопрос: можно ли нас всех — не десятки и сотни, а и миллионы людей обвинить в глупости и ничтожности — в непонимании того, что величие, которое провозглашалось, основано на дурном? Я получил письмо от одного своего институтского друга: «Слушай, Саша, напиши, что же происходит в Москве? Я читаю все газеты и журналы, получается, что все дрянь. А ведь мы начиная с 1934 года учились в ИФЛИ и были счастливыми и свободными людьми». Давайте, братцы, попробуем ответить на этот вопрос. С одной стороны, признание величия, неизмеримого мерой хорошего и дурного, есть самоунижение до самой малости, а с другой стороны, ощущение комсомольцев 30-х годов, что они были в то время счастливыми и свободными. Я не берусь ответить сразу на этот вопрос, но искусство пыталось это делать. Можно ли все попытки искусства отбросить?

И еще одна цитата: «Относительно искусства известно, что в отдельные периоды его развития оно не находится ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также мате-

[1] См. статью А. Тимофеевского «В самом нежном саване».— «Искусство кино», 1988, № 8.— *Ред.*

риальной основой последнего». Это известные слова Маркса из введения к «Критике политической экономии».

Говорят: «кино перестройки». Ну, а если пойти дальше, получится — «кино оттепели», «кино эпохи Сталина», «литература крепостного права», «литература Николая I» и т. д. Между тем, несмотря на смену тиранов и совершенно чудовищное положение народа, была же литература и было искусство, пафос которого как раз и состоял в том, чтобы противодействовать происходящему в жизни. То, что Г. М. Козинцеву шесть лет не давали снимать «Гамлета»,— это проявление застоя. Но то, что его «Гамлет» появился,— это ласточка перестройки. Разницу этих двух явлений мы должны понять до конца, потому что и в самое трудное время создавались произведения такие, как «Твой современник», «9 дней одного года» и другие, которые психологически, нравственно, политически протягивают руку нам теперешним. Не понимая, что это наше прямое наследие и интересный опыт, нельзя по-настоящему развивать литературу, искусство, в том числе киноискусство,— чтобы оно не было только кинематографом «Маленькой Веры».

«Маленькая Вера» появилась в пору, когда кинематограф обрадовался снятию запретов и стал работать на ранее закрытых темах. А на тех участках, которые не были закрыты, возможно сделать что-нибудь хорошее или нет? Я очень ценю «Маленькую Веру» за мастерство, за пафос, за тонкость. Но, простите, там, где это было разрешено, не в Советском Союзе, а, скажем, в Италии, такие картины выходили еще восемь-десять лет назад. Я видел похожие фильмы, когда к нам приезжали молодые итальянские кинематографисты.

А вот развитие той линии, которая обозначена в «9 днях одного года», в «Твоем современнике» или, наконец, в «Гамлете», такое развитие возможно только в советском кино.

Сейчас наступило время уже не митингов и сенсаций, не перекрикивания друг друга, а анализа. Без анализа мы не напишем истории, которую обязаны написать, и не сможем развивать дальше наше искусство. Давайте после всех митингов, посвященных моделям, организациям, реорганизациям, начнем думать об искусстве. Кому же, как не нам, подумать о нем!

Марк Зак. Да, сегодня нужны анализ и обобщения. Но на основе чего? На основе прошлого и его изучения? Или на основе прогнозирования будущего?

Сколько слов сказано об экономической модели, о базовой модели, но ведь каждое объединение на студии рождалось не только как хозяйственная единица, но и как эстетическое образование. Причем со своими программами. Где же они, эти программы? Может быть, я пропустил их? Во всяком случае, ни одной программы в напечатанном виде я не читал. А казалось бы, первое, что должно было произойти,— публикация Меньшовым, Бондарчуком, Данелия и другими своих эстетических программ и художественных деклараций. Сейчас же мы вынуждены исходить не из программ, а из очертания фигуры руководителя объединения, приблизительно зная по его картинам, по его мыслям, что стоит за ним. Но ведь этого чрезвычайно мало. Между тем экономические и эстетические каналы должны быть подлинно взаимосвязаны. Кстати говоря, наша задача во многом, наверное, состоит в том, чтобы эти связи обнаружить.

Как многие, я тоже считаю, что сейчас у нас просто замечательно развивается кинопублицистика. И не только количественно, но и качественно. Публицистика прекрасна на экране. Но когда мы начинаем заниматься ею в киноведении, мне кажется, это плохо. Киноведение — совсем другая область. Публицистика в киноведении, как правило, превращается в декларацию, мешающую по-настоящему научно восстановить историю фильма как часть истории кино. Конечно, декларировать проще, чем вести изнуряющую изыскательскую работу. А кто занимается киноведением? Сами авторы. Скажем, авторы фильма «Зеркало для героя», персонажи которого, споткнувшись о проволоку, перемещаются в 1949 год. Во многом эта картина — пуб-

лицистический спор с постановлением ЦК по кинофильму «Большая жизнь». Не потому, что действие происходит в Донбассе. Вы вспомните это постановление, эти упреки в том, что на экране маленькая шахта и обушок — в свете только что одержанной огромной победы. А у Хотиненко шахта, похожая на вскрытую могилу, и крепи, как ребра, торчат в разные стороны. И звучат те же «Курганы темные»... Это огромная публицистическая цитата, очень интересно и емко сделанная. Авторы фильма ведут спор с прошлым, хотя на самом деле это задача критиков и киноведов.

Теперь о понимании истинного или ложного масштаба проблемы, которая, как правило, начинается с драматургии.

Мне очень нравится фраза в сценарии А. Миндадзе «Плюмбум»: «Катит по ледяному кругу город». Маленькая сценка на катке, не имеющая решающей силы в картине, но в этой фразе — «катит по ледяному кругу город» — есть свой заданный масштаб, который потом переходит в структуру картины. Это то же самое, что Г. Шпаликов писал в сценарии фильма «Застава Ильича»: «Спят восемь миллионов человек», а на экране — идет по ночному городу один герой. Но зато во всей картине это ощущение восьмимиллионного города осталось.

Вот чего сейчас, как мне кажется, остро не хватает. Не внешнего масштаба: количества дивизий или количества массовок, или количества прожитых лет, а масштаба художественного мышления.

Допустим, «Асса» — профессионально хорошо сделанная картина. С. Соловьев вводит рок-культуру и вместе с ней выходит на авангардистские позиции. Это все очень современно, злободневно, почти телевизионный репортаж. Но и режиссер, видимо, чувствовал, что нужна какая-то историческая опора. Так появляется картина убийства Павла I. С моей точки зрения, кадры эти по стилю ближе к манере В. Пикуля. Но выходя на рок-стадионы в злободневность, художник все время ощущает, что нужно оглянуться, посадить действие на какой-то исторический фундамент. Эта тяга есть, но она плохо реализована.

Где она обычно реализуется? Конечно, в хронике. Например, М. Чиаурели, автор «Клятвы», смотрел хронику, которую все мы тогда смотреть не могли. Даже в культовом искусстве нужна была опора на какие-то хроникальные реалии.

Танец Буденного в той же «Клятве» — это же чистая хроника XVII съезда. Недавно я держал в руках довольно печальный документ — стенограмму обсуждения «Клятвы», где писатель Б. Горбатов говорит, что он ждал, что и Ворошилов запляшет. В этом, дескать, выражается наша демократия. Мне очень хотелось бы думать, что здесь у Б. Горбатова была скрытая ирония. Глядя на эти кадры, я вспомнил «Покаяние», потому что там пляска соратников вокруг деспота каким-то образом перекликается с плясками в «Клятве». Это ведь тоже реальность — состояние маскарада, фантасмагория. Искусство культовое и искусство антикультовое каждое по-своему хочет опереться на документ, хотя достигаются при этом совершенно противоположные результаты.

Думаю, что нам, критикам, этот своеобразный историзм нужно выводить на поверхность.

Или возьмем, например, постельные сцены, о которых так много говорится сегодня. Позвольте напомнить, что организация «Белгоскино» начиналась с того, что была снята картина, которая называлась кратко и выразительно: «Проститутка». Так что эти территории уже осваивались. Я говорю совсем о другом: с какой мерой боли подходит художник к этим явлениям. Потому что в конечном итоге настоящий мастер сам, прежде всего сам оплачивает тот счет, который он предъявляет обществу. Как оплатил его С. Эйзенштейн за «Бежин луг». Иного критерия я привести не могу.

А когда я вижу картину «Фотография с женщиной и диким кабаном» и внутри ее — человек, обозначенный «афганцем», ущербный в вопросах любви, и вся картина снята в духе холодного дизайна, для меня это просто атрибутика нового времени, хотя и сделанная гораздо более талантливо, чем, скажем, «Воры в законе».

Обращение к подлинной боли, к историзму и нравственным оценкам — только так можно работать сейчас честно и полезно.

Николай Хренов. Мы становимся очевидцами нового рождения кино, когда меняются сами представления о художественности. Старые повествовательные структуры, превращающие историю в вестерн, а современность в сказку, больше уже неспособны осуществлять эстетическую функцию. Я согласен с М. Заком, что новый «ренессанс» кино, видимо, необходимо связывать с документально-мемуарными, публицистическими формами — то есть с теми структурами, которые сегодня так эффектны в неигровом кино. Так же, например, как М. Шатров вмонтировал «Письма из тюрьмы» Розы Люксембург в свою последнюю пьесу, а Б. Можаев в роман «Мужики и бабы» — фельетон М. Кольцова из «Правды», так С. Соловьев вмонтировал в «Ассу» фрагменты научного исследования историка Н. Эйдельмана «Грань веков». Конечно, фильм «Меня зовут Арлекино» — это другое явление. Но и он несет на себе печать публицистического очерка (хотя во многом это определено и опытом сценариста-журналиста Ю. Щекочихина).

После таких фильмов, как «Легко ли быть молодым?», «А прошлое кажется сном», трудно возвращаться к традиционным формам повествования. Игровое и неигровое вступают в принципиально новые отношения. То, что еще недавно считалось нехудожественным, в новом игровом контексте получает новый смысл. Этот процесс пока в самом начале. Если вдуматься, то мы повторяем то, что уже успело не только обозначиться, но и развиться в 20-е годы. Видимо, на рубеже 80—90-х годов будут появляться такие литературные и кинематографические монтажи, как вересаевский «Пушкин в жизни», созданный на основе личных свидетельств, писем, архивных документов и т. д. С. Эйзенштейн признавался, что революционность «Стачки» заключалась в том, что он взял обновляющий принцип не из ряда «художественных явлений», а из ряда непосредственно утилитарных, находящихся за пределами эстетических представлений. Видимо, этому принципу сегодня должны следовать все режиссеры.

В начале века В. Розанов, найдя чемодан с письмами, хранившимися у знакомой женщины — врача 60-х годов прошлого века, воскликнул: «Да это — литература, прекрасная литература... Вместо «ерунды в повестях» выбросить бы из журналов эту новейшую беллетристику и вместо ее...» Переписка — это не эстетический, а утилитарный ряд. И тем не менее. Журнал «Звезда» на 1989 год объявил публикацию больших повествовательных форм, сделанных на документальном материале (например, «Как это было. С. М. Киров. Последние дни» В. Рослякова и т. д.). Когда то же самое начнет делать кино, мы обнаружим, как на наших глазах иссякнет просветительский миф о неразвитых эстетических вкусах массовой публики. Мы поймем, наконец, что этот миф был удобен не столько для критики, сколько для бюрократии — единственной силы, заинтересованной в эскалации «массовой» культуры. На самом деле мы сталкивались не с неразвитостью эстетических вкусов, а с неспособностью традиционных повествовательных форм в кино эффективно осуществлять свои эстетические функции. Слава богу, мы на пороге нового этапа развития кино.

Лев Рошаль. Александр Васильевич Караганов коснулся важных, как теперь принято говорить, «болевых» точек нашей гражданской истории на ее пересечении с историей кинематографа, и, в частности, он сказал об ощущении личной свободы, которым были наделены люди 30-х годов. Мне думается, что это одна из осевых социально-психологических, философских проблем для осознания предвоенной истории. Не берусь ее здесь решать, хотя на эмоциональном уровне, наверное, мог бы присоединиться к высказанной точке зрения. Но и не могу при этом не поделиться сомнением, которое не желаю отдать во власть эмоциям: соответствовало ли это личное,

субъективное ощущение свободы ее объективному обретению? И означает ли основанный на личной эмоциональной памяти вывод о человеке 30-х годов, жившем с ощущением личной свободы, что он был свободен в действительности?

Абсолютной свободы, наверное, не существует. Да и бог с ней, с абсолютной. Нам бы хоть относительную. А для движения к ней как раз и надо очень спокойно разобраться, что же это было за ощущение (а оно ведь действительно существовало) личной свободы людей 30-х годов? Лир призывал любимую дочь скорее идти с ним в темницу, где они будут вдвоем, как птицы в клетке, петь. Трудно сказать, какую песню собирался исполнить безумный старик, может быть, «Я другой такой страны не знаю...».

Здесь говорилось, что набирающее в последние год-два силу резко критическое отношение ко многим фактам и явлениям минувшего есть свидетельство нынешнего разрыва с историей. Думаю, это еще одно из выражений типично эмоционального подхода. Разве можно говорить о разрыве с историей в пору невиданного к ней интереса, процесса осознания прошлого, даже если осознание — критическое? Другое дело, что и такое осознание иной раз тоже сводится к эмоциональному всплеску. К стремлению не столько проанализировать, что было, сколько предположить, что могло быть, если бы... Нам непременно хочется снова войти в семнадцатый год или, скажем, в двадцать четвертый, или в двадцать девятый и начать все сначала. В то время, как и семнадцатый, и двадцать четвертый, и двадцать девятый уже осуществили то, что осуществили. Однако, в свою очередь, это не значит, что мы не можем многое из осуществленного критически оценить, и это не значит, что мы не должны попытаться понять, что — в силу тех или иных объективных и субъективных факторов — осуществлено не было. Из такой критической оценки и из такого понимания в их взаимосвязи с осознанием нынешних процессов только и может, видимо, родиться взвешенное предначертание на будущее. И научно-историческое, и массовое историческое сознание в своих прогрессивных тенденциях именно к этому сегодня стремятся, тем самым связуя, а не разрывая нити истории.

Я коснусь еще одного обстоятельства. Не только потому, что оно мне представляется значительным. Именно им определяются, на мой взгляд, некоторая замедленность, определенное торможение в развитии художественных процессов.

Самая большая драма нашего кинематографа застойного периода заключалась в искусственном изъятии из его оборота фильмов, из которых могли вырастать новые направления. Были изъяты те ленты, которые выражали естественное развитие художественной мысли, обещая поляризацию жанров, стилистик, новооткрытия киноязыка. Причем я имею в виду не только почти или совсем запрещенные картины, скажем, «Комиссар» А. Аскольдова или фильмы К. Муратовой, но и те, что в том или ином виде в конце концов выходили на экран,— «Дневные звезды», «Заставу Ильича» и «Июльский дождь», картины А. Тарковского. Тягучая и тяжкая атмосфера наименьшего благоприятствования этим работам отнюдь не поощряла развитие заложенных в них художественных тенденций. Эти фильмы были как бы «личным делом» данных авторов, не имеющим никакого отношения к общему кинопроцессу. Меня далеко не во всем удовлетворяют сами по себе фильмы «Интервенция» или «Пока безумствует мечта», но невыпуск картин привел к тому, что и здесь мы оборвали какие-то линии. Точно так же из контекста кинопроцесса исключались и выдающиеся явления западноевропейского кино последних трех десятилетий.

И поэтому не надо удивляться, что сегодня у нас появляются картины со знакомыми, скажем, «феллиниевскими» или «тарковскими» мотивами или создаются они в каких-то заемных жанрах. Мол, было, было... Это «у них» — было, а у нас — не было. Прежде чем двинуться вперед, мы должны в тот или иной срок отшагать то, чего не отшагали.

Надо подождать, надо дать попробо-

вать, чего раньше не пробовали, восстанавливая нормальное течение процесса. Поэтому с позиций эмоционального подхода я бы нашел немало безвкусного и эклектического в «Ворах в законе», но с точки зрения трезвого учета я бы отметил попытку освоения жанра. Более того, жажда новой и разнообразной кинематографической выразительности порой обгоняет глубину смысловых прозрений — именно в результате стремлений кинематографистов уйти от серой убогости стереотипов. Такое происходит в только что вышедшем «Диссиденте» В. Жереги, где мысль проще, я бы сказал, короче ее пластической аранжировки. Но отмечая это, не надо этого пугаться. Потому что, повторяю, сегодняшнее время проб в ходе обретения вчера пропущенного готовит завтрашний результат. На мой взгляд, широкая кинематографическая пресса пропустила не очень ровный, но с точки зрения трезвого учета важный фильм «Жил-был Шишлов» А. Салынского и В. Мотыля. Там подходы к характеру такие, каких прежде не было. А «Садовник»? А «Небывальщина» и «Левша»? А «Праздник Нептуна»? А «Защитник Седов»? А фильмы Сокурова? Шедевры?.. Пожалуй, нет. Но в той или иной степени все это несет элементы каких-то новых взглядов.

Здесь уже говорилось о «Маленькой Вере». Картины с такой безжалостной жесткостью, мотивированной убедительностью реалий житейской повседневности, у нас прежде не было, хотя некоторые знатоки восточного и западноевропейского кинематографа утверждают: «там» уже прежде было. Но при всем при этом здесь настолько своя, родная почва во всех психологических и натурных признаках, что думать о параллелях не хочется. В чем прежде всего новизна? Я бы сказал так: от Хмелика до Хмелик. «Друг мой, Колька!» — прекраснейшая пьеса А. Хмелика, один из лучших (может быть, лучший) спектаклей А. Эфроса: не исчезнувшая и сегодня острота проблем, резкий драматизм, но все это в столь сладостной для нашего мироощущения 60-х годов, некоей светлой, романтической дымке. Не она ли, вольно или невольно, после 60-х завела нас в конце концов в тупик? Придет новый пионервожатый, даст по мозгам старому — и вот уже звенит, ширится в душе ощущение счастья. «Бывает все на свете хорошо...» Я не знаю, откуда у молодых Маши Хмелик и Василия Пичула такая жесткость, но они не оставляют нам для романтического самоуспокоения никаких лазеек.

Однако эмоциональный подход, на мой взгляд, преобладает нередко в оценке не только игрового, но и неигрового кино. Оно действительно вырвалось довольно сильно вперед, оперативно вбирая в себя бешеный поток новых вулканической силы фактов. И тем не менее если встать на позиции учета нашего документального кинохозяйства, отбросить восторги и посмотреть, как любил говаривать Ромм, на дорогу, то, я думаю, еще немного, еще чуть-чуть, и неигровой кинематограф упрется носом в стенку, если он будет оставаться лишь на уровне констатации, собирания, суммирования «белых пятен» истории или «черных пятен» сегодняшнего дня.

Что в результате происходит? События шекспировского накала сводятся к каталогу фактов, к их перечислению. Переизбыток фактов даже самого драматического характера вне их смысловых значений, вне образного познания явлений притупляет чувственное восприятие зрителя. Скоро его не удивишь никаким рассказом о репрессиях. В результате происходит на экране девальвация нашей национальной трагедии.

Все это требует от киноведения, от кинокритики, от теории кино спокойного, без мельтешений анализа.

Виталий Трояновский. Мне вообще кажется, что границы нашей профессии сегодня значительно расширяются.

Наша сегодняшняя тема — кинематограф после V съезда кинематографистов. Я попытался для себя в одной фразе ответить на вопрос, чем был этот съезд? Я думаю, что в те майские дни кинематографическое сообщество впервые за долгие годы превратилось из формальной организации, объединенной лишь

членством, в неформальную, где возникло настоящее духовное единство. Однако то, что произошло в дальнейшем, многих разочаровало. И здесь есть вина и критики, потому что существование внутрикинематографической оппозиции, которая возникла на съезде по отношению к административному аппарату, требовало своей идеологии, а такой профессиональной идеологии не оказалось: мы ее не сформулировали, и постепенно эта оппозиция, ее принципы оказались размытыми и в практической жизни начали подменяться чем-то прямо противоположным.

Недавно возник спор о том, совместимо ли членство в союзе с участием в массовых репрессиях против фильмов. И, представьте, выяснилось, что совместимо. Если бы все члены союза заявили о своем негативном отношении к цензуре, то руководители Госкино, участвовавшие в запретах, вынуждены были бы под этой декларацией подписаться, а в противном случае — выйти из союза. А поскольку СК эту свою позицию размыл, ясно не сформулировал, то стало возможным, с одной стороны, голосовать в союзе за общие решения, а с другой — подписывать акты об изъятии разрешительных удостоверений и т. д.

Нужна новая идеология нашего профессионального сообщества, которую нам предстоит выработать. И я думаю, что именно на нас с вами, именно на критике лежит обязанность такую идеологию предложить.

Я пришел к убеждению, что сейчас снять фильм — это даже не полдела, это какая-то десятая часть дела, показать фильм — еще одна десятая. Самое главное — это некое послефильмовое действо, которое нужно организовать и поставить. И это тоже своеобразное искусство, которое необходимо осваивать, особенно если занимаешься неигровым кино.

Задача критики, задача союза как кинематографического сообщества — в том, чтобы научиться защищать свой духовный авангард. Я имею в виду прежде всего публицистические фильмы. Обычно, рассматривая их, мы пользуемся двойной логикой, противопоставляя эстетические оценки политическим. Это не всегда верно. Конечно, нельзя допускать, чтобы произведения, ущербные по художественным критериям, выступали в качестве образца. Но, думаю, фильмы, раздвигающие рамки свободы критики, непродуктивно противопоставлять задачам искусства. Сами по себе несовершенные, они вместе с тем работают на искусство, создают возможность для его существования.

Как известно, запрещение философствовать о чем-либо значит запрещение философствовать вообще. Пока не прозвучит правда об Афганистане или о других центральных вопросах нашего времени, до тех пор искусство не будет чувствовать себя полноценным. Для него необходимо пространство свободы, которое часто отвоевывают ленты, не предназначенные для вечности. Их-то и приходится чаще всего защищать.

Этой защитой с переменным успехом занимается Союз кинематографистов. До сих пор, спасая те или иные смелые фильмы, СК обеспечивал им место в киносалоне, однако не в массовом прокате. Если речь идет об экспериментальном кино, этого достаточно. Но смешно, когда местом в салоне удовлетворяется публицистика. В этом смысле позиция союза противоречива, потому что он часто гарантирует опальной картине существование в Доме кинематографистов, на международных фестивалях, а дальнейшие пути ей по-прежнему закрыты.

А ведь ценность этих фильмов в том, что они работают в регистрах массового сознания. Пусть они говорят о вещах, которые давно известны, о которых можно прочесть, например у Солженицына, у других писателей, у историков. Эти же картины хороши тем, что способны помочь массовому сознанию пробиться к истине. Но именно к массам их не допускают. Думаю, что стоит напомнить несколько картин, которые, мне кажется, являются этапными и которые не были оценены критиками именно в этой их роли. Первой в этом ряду является, мне кажется, картина «Легко ли быть молодым?». Фильм заслужил много компли-

ментов, но никто пока не объяснил, почему эта, именно эта картина стала такой популярной у зрителей. Видимо, здесь дело в той степени свободы, которой до этого в нашем кинематографе не было. Этот успех и положил начало нынешнему подъему в документальном кино, вселил в нас веру в возможность выхода из такой изоляции от зрителей, которая казалась безнадежной.

Ряд фильмов известных и малоизвестных совершил прорыв в быт, рассказал о том, как живут обыкновенные люди. Думаю, что в документальном кино этого просто еще не было. Даже во времена хрущевской оттепели никто не решался показать реальные условия существования огромного числа наших соотечественников, показать бедность, нищету, ужасные жилищные условия, безнадежность.

Я уже не говорю об «афганских» фильмах.

Фильм «Боль» не получил приза в Свердловске, и, наверное, так оно и должно было быть. Но в этом выразилось какое-то наше благодушие. Нам кажется, что это уже отвоеванный участок правды, что здесь бои уже закончились. На самом деле они еще только начинаются.

Будущее кинопублицистики связано с демократическим движением. Ее место — в центре этого движения.

Александр Трошин. Десятилетия мы утверждали (и наставляли, если кто вдруг проявлял минутное сомнение): «Кино — это массовое искусство». Принимали эту координату за единственно возможную, рассматривая художественное развитие кинематографа. И сейчас эту формулу с легкостью повторяем — как нечто, не требующее доказательств, не подверженное времени. Как формулу на все времена. Однако и невооруженному глазу видно: нынешнее-то время — другое. Нынешняя фаза развития и бытования кинематографа существенно отличается от ранних его этапов, от колыбельной его поры, и мы, ища объяснений тому, что происходит сегодня с кино, а тем более пытаясь прогнозировать его завтрашние заботы и состояния, заблудимся, если будем чересчур доверчиво опираться на представления, вчера казавшиеся аксиоматичными и вечными.

Мне кажется, сегодняшние процессы в искусстве ломают... ну, хорошо, выражусь осторожнее... вносят определенные коррективы в представление о так называемой «массовости» киноискусства. Дело даже не в том, что ценности киноискусства сегодня уже не объединяют ни все сознательное, посещающее кинотеатры население страны разом, ни отдельные его группы, выделенные по возрасту, образованию или профессионально-социальному признаку. Дело в том, что в принципиально новой культурной ситуации (культурной именно, а не общественно-политической — это независимые друг от друга процессы, не объясняющие друг друга) меняется статус киноискусства, уточняются его функции и формы бытования. Эту нынешнюю культурную ситуацию определили сначала телевидение, затем — как его логическое продолжение — видео. Мы в нашей стране еще по-настоящему не осознаем, какое изменение вносит видео, ибо оно еще не стало для нас — по недостатку техники — культурной нормой. Однако уже ощущается, во всяком случае предвидится, определенное перераспределение функций. Кинематограф, того гляди, утратит данный ему от рождения статус «искусства коллективных эмоций» и станет средством духовного общения одного человека с другим, как сегодня книга, как записанные на грампластинку музыка или чтение стихов.

Меняются адреса и формы нашего общения с кинематографическим искусством, а следовательно, меняются и его качество, и направленность исканий.

Нынешнее состояние кино, включая итоги минувшего киногода, я определил бы одним словом: растерянность. И еще: пребывание в плену иллюзии о едином, всех объединяющем кинематографе, согласно которой все, что не служит этому единству, либо серость, либо заумь. Либо безвкусица, либо бесплодный экзерсис. Ни тому, ни другому не

должно, по этой логике, существовать. А они, видишь ли, поднимают голову, существуют, какую бы хулу на них ни возводили.

Я говорил об «экзерсисах». Теперь немного о «безвкусице», в апологеты которой спешу записаться. Не спешил бы, если бы не видел, как лихо разделываются с ней, списывают на нее все духовные болезни общества (впрочем, экономические, биологические и прочие тоже), пригвождают к позорному столбу, объявляя: конъюнктура, коммерция, кич!

Право, не обманываем ли мы этим сами себя, когда вкладываем в это чуть ли не презрение, не забываем ли, что то, что мы называем «безвкусицей», выполняет какую-то очень важную для эмоционально-душевной структуры функцию?

Не стану сейчас вдаваться в теорию этого вопроса, другие имеют куда больше сказать на сей счет — они много об этом размышляли. Например, Майя Иосифовна Туровская с ее концепцией «другого вкуса» и любимой ссылкой на Брехта, говорившего, что «вкус публики» не улучшится, если фильмы очистят от безвкусицы, зато фильмы станут хуже. Ибо кто знает, что отбрасывается с безвкусицей? Безвкусица масс коренится глубже в действительности, чем вкус интеллектуалов... А кроме того — добавлю — граница между «вкусом интеллектуала» и «безвкусицей» делит не аудиторию, а проходит внутри каждого из нас, если, конечно, каждый из нас способен в этом признаться, не другим, так себе. Как призналась растерявшаяся от такого открытия достаточно утонченная в художественных вкусах героиня цветаевской «Повести о Сонечке». Я напомню это место.

«И вот, Марина, так любя ваши стихи, я бе-зумно, бе-зумно, безнадежно, безобразно, позорно, люблю — плохие. О, совсем плохие! Не Надсона (я перед ним преклоняюсь!) и не Апухтина (за «Очи черные»!), а такие, Марина, которых никто не писал и все — знают. Стихи из «Чтеца-декламатора», Марина, теперь поняли?

Ее в грязи он подобрал,
Чтоб угождать ей — красть он стал.
Она в довольстве утопала
И над безумцем хохотала.

Он из тюрьмы ее молил:
Я без тебя душой изныл!
Она на тройке пролетала
И над безумцем хохотала...

Но это еще не все, Марина. Это еще — как-то — сносно, потому что, все-таки — грустно. А есть совсем глупости, которые я безумно люблю. Вы это знаете? (далее следуют стишки.— *А. Т.*).

...Теперь, Марина, на прощание, мои самые любимые. Я — сериозно говорю. (С вызовом.) Лю-би-ме-е ва-ших.

Крутится, вертится шар голубой,
Шар голубо-ой, побудь ты со мной!
Крутится, вертится, хочет упасть,
Ка-ва-лер ба-рыш-ню хочет украсть!

Нет, Марина! не могу! я это вам — спою!

(Вскакивает, заносит голову и поет то же самое. Потом, подойдя и становясь надо мной.)

— Теперь скажите, Марина, вы это — понимаете? Меня, такую, можете любить? Потому что это мои самые любимые стихи. Потому что это (закрытые глаза) просто — блаженство».

«Марина» понимает. Сама извлекает из памяти подобные незатейливые куплеты.

Казалось бы, как же это соединяется в одном-то человеке. А ведь соединяется!.. Вот в чем парадокс — уж не знаю, какой: эстетический? психологический? В одном человеке соединяется — как духовные белки с духовными углеводами. И точно так же, с такой же необходимостью — в одной культуре. Пора бы это уже признать. И не вести снобистскую атаку на «Воров в законе» или — пример из смежной области — на незамысловатый мелодраматический либо шутейный шлягер, вроде «Миллион, миллион, миллион алых роз...» и достопамятных «Ландышей». Последний пример я не придумал. Откройте десятый номер «Нового мира» за 1988 год, статью Е. Лебедева «Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом»,

в которой всем этим песенкам выдается по первое число: как, дескать, они, такие, безвкусные, бездуховные, неоригинально срифмованные, могли сочиняться и петься, когда в стране в одни годы начались «первые грандиозные приписки (достаточно вспомнить мясные «поставки» Рязанской области)», а в другую эпоху, как набатный колокол, прогрохотал Чернобыль?! (Я тут ничего не придумываю и не спрямляю — я цитирую.)

Автор «новомирской» статьи, кстати сказать, время от времени обращается за доказательствами к кино, но... попадает в ловушку — по легкомысленному обращению с фактами, как они ему запомнились. Ладно бы, если бы он только мимоходом приписал Ивану Александровичу Пырьеву картину Кулиджанова, но он ведь еще строит на этом гипотезу — о раскаянии, дескать, мастера и попытке «отчим домом» (?) «замолить «кубанские» грехи». Еще выразительнее другая его апелляция к кино. Он вспоминает — в назидание нынешним эстрадным звездам! — показанную по нашему телевидению лет пятнадцать назад итальянскую короткометражку с Анной Маньяни, где та играет немолодую и уже утратившую былую популярность кафешантанную певичку, которую в дни первой мировой войны направляют на фронт для поддержания духа итальянских солдат. Взволнованная, в приливе патриотических чувств, она готовится выступить перед ранеными в прифронтовом госпитале. Решила, что выйдет на эстраду завернутая в национальный флаг и будет петь что-то непременно отвечающее случаю. Вот она уже на эстраде, уже поет. И вдруг... немеет на полуфразе: перед нею, в зале, сплошь бинты, гипсы, костыли, носилки, и только глаза, сотни живых глаз, с детским восторгом устремлены к ней, глотающей в эту минуту слезы. «Чужим, каким-то треснувшим голосом,— заканчивает описание эпизода Е. Лебедев,— она проговаривает под музыку роковую строчку из выходной песни «О жизнь, о жизнь моя!..», оплакивая несчастных, а заодно и свою беспутную жизнь...» Все так. Кроме того лишь, что фильм на этом не кончается. О том, что происходит дальше, автор прокурорски-концептуальной статьи либо забыл, либо сознательно умолчал. Происходит же вот что. Настрадавшиеся на фронте солдаты не дают певичке сменить репертуар, просят спеть как раз то, за что ее когда-то знали и любили: те самые, незамысловатые, иному ревнителю высокой поэзии кажущиеся безвкусицей, но радующие простодушных, веселые и грустные песенки. Они-то им сейчас (вот психологический, он же эстетический, парадокс!) более всего нужны. И она поет — одну, другую, третью. Пока не начинается бомбежка.

Автор статьи в «Новом мире» решил призвать кино в единомышленники, а нашел в нем невзначай — серьезного оппонента.

«Пошлость — бессмертна»,— резюмировал Е. Лебедев устами почитаемого Тютчева, полагая, по-видимому, что этим приговорил. А он лишь подтвердил непреложную данность и, следовательно, окружил вопросами явление, которое, по логике этого автора, вообще не должно существовать. Но ведь существует! Века, тысячелетия! Не отбросить ли в таком случае гордыню и не задуматься ли о внутренне необходимой многослойности культуры? Кинокультуры в том числе... И о многослойности наших культурных (и кинокультурных) потребностей?.. Право, мы обескровили бы сегодняшний «перестроечный» кинопроцесс, если бы поставили шлагбаумы перед «Ворами в законе», которые на определенном этаже нашего сознания совершают незримую работу, ничуть не менее нужную (и уж, конечно, не вредную), нежели та, что на другом этаже нашего с вами сознания осуществляют произведения духовно-сложного состава.

Сергей Шумаков. Мне кажется, что «разрыв», о котором здесь говорили,— «разрыв», возникающий вследствие пересмотра ценностей, с лихвой компенсируется колоссальной работой тех наших немногих художников, кто восстанавливает связь с прошлым.

Я для себя придумал простой тест,

чтобы определить, что это за кино. Сейчас уже совершенно точно складывается новая лексика — политическая, экономическая, складывается комплекс идей. «Перестройка», «гласность», «демократия», «хозрасчет», «покаяние». Я беру эти слова и помещаю в пространство фильма. Если он их «выдерживает», укладывается в такой словарь — это чисто «перестроечная картина». Если фильму неуютно, тесно в рамках этих определений — тогда о нем интересно размышлять.

Мне интересны «Дни затмения», «Мария» Александра Сокурова, «Диссидент» Валерия Жереги, фильм Киры Муратовой «Перемена участи», «Слуга» Вадима Абдрашитова, «Наш бронепоезд» Михаила Пташука. Я по-разному к этим картинам отношусь и по-разному их оцениваю. Важно другое — в них осуществлена личностная попытка объять прошлое и настоящее, попытка понять, куда мы идем вообще, в каком состоянии весь мир находится.

В течение 20—25 лет вырастала не просто идеологическая корка, вырастал панцирь, который деформировал, выдавливал эмоциональную историю из жизни человека, целого поколения. После шестидесятников было деформировано ощущение двух-трех поколений людей, которые просто не представлены нигде. Это страшная история, которую расхлебывать нам очень долго. Это самое страшное последствие.

Попытаюсь объяснить мою мысль. На обсуждении фильма «Боль» режиссера С. Лукьянчикова выступал А. М. Адамович, и возникла мощнейшая поляризация: с одной стороны — афганцы, а с другой — те, кто выступал против войны. И А. М. Адамович сказал, что никак не может понять следующего: его поколение прошло страшную войну, но никогда никому в голову даже не приходило как-то поэтизировать войну. Как же афганцам, людям, которые понимают, чем они занимались там, в Афганистане, как же им приходит в голову представлять все это в героическом свете?

И я вдруг растерялся, так как понял, что даже в самой прогрессивной позиции, так же как и в реакционной, есть полюса, которые сходятся. И суть в том, что позиция эта по существу остается авторитарной. Мне кажется, Алесь Адамович не понял одной простой вещи: для людей, которые прошли Афганистан, это не просто идея, это их жизнь. Они проливали там кровь. А когда человек проливает кровь и находится на границе жизни и смерти — он привязывается намертво. У афганцев вся жизнь там, а не здесь.

Не знаю, насколько точно я смог объяснить ситуацию, но их мироощущение, оно никак не выражено, нигде и в кино в том числе. С одной стороны, есть Юрий Озеров, который в течение многих лет рассказывал про то, как отцы защищали независимость нашей Родины. А с другой стороны — в это же время в тени жили сыновья, и их эмоциональная жизнь затухала, не находя никакого отражения ни в литературе, ни на экране. И сейчас, когда пришли «прогрессивные люди» и проявилась трагедия целого поколения в Афганистане, им говорят: «Да как вы можете! Думайте так, как мы, прогрессивно!» И в этом — какая-то жуткая ловушка, из которой необходимо выбраться.

И в связи с этим хочу вспомнить картины, в которых, как мне кажется, преодолевается комплекс «подростковой» неполноценности. Первая — это «Игла». К ней можно относиться поразному, но главное, что в ней есть,— эмоциональная жизнь этих людей, которые по-другому эту жизнь себе просто не представляют. Это их жизнь, и мы не можем навязать им какие-то схемы. Мы можем учить, воспитывать, но они эту свою жизнь проживают каждую секунду по-своему. Плюс ко всему это еще хорошо оформлено эстетически, что очень важно. Это попытка изнутри создать некий культурный феномен, удержать себя в этой жизни и выдержать.

Второй фильм — «Диссидент». Картина немножко странная, путаная, но внутренне свободная, передающая довольно жуткое состояние целого поколения — я называю его моим поколением — 30—40-летних людей. Картина

замечательна именно тем, что в ней нет навязанных схем — ни перестроечных, ни идеологических. Это попытка ощутить себя, когда твои мысли представляют жуткую смесь сиропа и рассола, когда ты не можешь их разделить, постоянно путаешь добро и зло, свободу и несвободу — это мучительное, невыносимое состояние — состояние героя, который чувствует себя диссидентом везде: и «там», и «здесь», и в семье — всюду. Меня это взволновало, потому что это настоящая исповедь человека нетрусливого и искреннего. Это один из первых фильмов, которые выдвинуло наше перестроечное кино. В нем нет требований и надежд на то, что тебе кто-то что-то подарит. Человек ощущает себя так: ну ладно, тебе дарят свободу, а что с ней делать? Я ее боюсь, мне страшно, я не знаю, что будет завтра... Но я должен во всем разобраться сам. Только тогда словам вернется их изначальный смысл.

Ирина Шилова. Понимаем ли мы, в каких странных «обертках» выступает сегодня наша свободная мысль? «Мемориал» проводит «Неделю совести». Неделю — и всё. Как «Месячник движения безопасности» или «Год милосердия». Мы все почти не отдаем себе отчета, что, живя в новой ситуации, воспроизводим стереотипы, укорененные в нашем сознании, заставляющие оценивать и действительность, и искусство в системе привычных догматических координат. Отсюда опасность поверхностно оценивать конкретные явления искусства и его сегодняшнее состояние. В подходе к игровому кино квалификации типа «перестроечный» — «неперестроечный» фильм заведомо выводят данное произведение за рамки искусства. В этом Сергей Шумаков, безусловно, прав. Истинный художник не может подчиниться конъюнктуре, но видит, слышит, мучается над вопросами человеческого бытия, смысла жизни, которые не разрешит никакая реальность. Вот это вечное оппонирование художника всем системам, манипулирующим умом, душой и сердцем человека, вот это творчество во имя сохранения, облагораживания личности, освобождения ее от пут и навязываемых представлений и должны попасть в зону нашего особого внимания.

Прослеживая эволюцию советского кино, нам необходимо понять сложность, неоднозначность процессов: и сломы творческих индивидуальностей под напором тотального государственного досмотра, и принятие на свои плечи велений эпохи как важных и исторически необходимых, и упорное сопротивление художников, на всех этапах сохранивших верность искусству. Не судить, но понять, не приговорить, но осознать — вот задача, исключающая поспешность и скороспелость квалификаций.

А ведь мы и сегодня пытаемся рассматривать художника в регламенте верноподданничества, подчас не замечая открытий, прозрений, которые приносят фильмы, сделанные в наши дни.

Наше сознание традиционно анкетно. Нам, зрителям, нужно точно знать, кто этот герой, каковы его социальный статус, национальность, гражданская позиция и т. д. Появление фильма «Игла» было и неожиданно, и симптоматично. Все здесь сбивает с панталыку, все лишает нас привычных опор. Положителен ли главный герой? Он явно принадлежит к сомнительной среде — приехал получить какие-то деньги от уголовников, но решает помочь запутавшейся девушке, спасти ее от наркомании. Что это за странный тип, у которого хочет получить свои деньги герой, почему именно он, то припадочный, то всесильный, вдруг сооружает себе трибуну и орет с нее очень знакомые лозунги? Или этот врач, поставщик наркотиков, то задающий нелепый вопрос не могущему отвечать пациенту, то развлекающийся пантомимическими экзерсисами на лестничной площадке в чужом доме. О чем эта картина — о любви, о наркомании? И почему вдруг, ближе к финалу, возникает надпись, решительно вроде бы неуместная — «Посвящается телевидению»?

Выскажу предположение: эпатаж-

ность замысла в том и состоит, чтобы разорвать привычные, механические связи, разрушить окаменевшую систему представлений, вывести сознание из-под гипноза узнаваемости. На каких-то фазах развития искусство ощущает потребность сбросить привычные одежды, раскрепоститься, взорвать канон, рассмотреть признаки отдельно от объекта, личность — вне заведомых анкетных характеристик, историю, не укладывающуюся в простое определение: о любви, о наркомании, о труде и т. д. Формула клипа оказывается и прообразом фильма, и объектом внутренней пародии.

Особую работу проделывает и фильм «Диссидент», о котором уже говорил Шумаков. Не понятие-оценка, заданная названием, интересует художника, а состояние души, мучительный поиск возможности самоосуществления, ступень вырастания в человека, на которой каждая индивидуальность неминуемо ощущает себя диссидентом,— вот проблема, исследуемая художником. Подполье общества, подполье души, желание исхода и углы, которыми встречает тебя жизнь,— не в этом ли минуемые нашим искусством, но реальные, болевые точки жизни и судьбы людей разного времени.

Сбивая с накатанных, глянцевых и часто обеспечивающих легкий успех дорог, современное киноискусство ищет себя, ищет новые пути. Проходить мимо этого нельзя. Искусство начало трудную работу, стремится подсказать выход из возникающих тупиков, заставить думать каждого, чувствовать, принимать и понимать не только по аналогии с известным. Ведь и само понятие «диссидент» не должно склеиться только с поколением 70-х, оно может быть воспринято и в контексте сегодняшнего дня.

В фильме «Среди серых камней» героиня Руслановой собирает осколки разбитой вазы, тихо приговаривает: «Это можно склеить». Фраза звучит метафорой: нужно пережить эту фазу «расколотости», нужно узнать, ощутить необходимость разломов, пережить отнюдь не безболезненный период рождения нормального сознания, чтобы «склеенное» не застыло, как лава, а сохранило в каждом из нас живого человека.

Марианна Шатерникова. Не так уж редко приходится слышать, что после V съезда кинематографистов в нашем кино не наступило существенных перемен. У меня это вызывает изумление. Мне кажется, что изменилось очень многое.

В 70-е и начале 80-х годов мы любили говорить, что наш кинематограф продолжает оказывать заметное влияние на мировой кинопроцесс. Это была попытка выдать желаемое за действительное.

Сегодня положение резко изменилось. Советское кино знают, о нем много пишут, им интересуются, ему, наконец, присуждают премии. Фестивальные премии дают нашим фильмам не просто за то, что в стране идет перестройка, а потому, что за границу стали посылать хорошие картины. Вспомним, во что превратился к 1985 году Московский международный фестиваль — а теперь он снова оживает. Наши студии получают предложения из-за рубежа о совместной работе. Конечно, заграничные партнеры часто исходят при этом из экономических соображений, но есть в этом устремлении к нам и не только погоня за выгодой. Наше кино превращается постепенно в полноправного члена мирового киносообщества, и скоро, наверное, и вправду можно будет говорить о росте его влияния.

Еще одно важное изменение состоит в том, что кинематографист, наконец, стал признаваться полноправным членом общества именно в своем качестве художника. До сей поры он — какими бы высокими словами это ни прикрывалось — считался как бы «обслуживающим персоналом», исполнителем «социального заказа», который был заказом вовсе не социальным, а государственным. Это положение подразумевало, что любой служащий государственно-партийного аппарата воплощал в себе этот «социальный заказ» и, соответственно, лучше художника знал, как заказ надо исполнять.

Наступил чрезвычайно важный мо-

мент — кино стало на путь саморазвития. Разумеется, на этом пути есть издержки и опасности — опасность новых штампов, опасность коммерциализации, угроза существованию национальных кинематографий. Но если это все осознается именно как опасность, то надо надеяться, что при наличии доброй воли и ума с ними удастся справиться.

Если мы не будем упускать из поля зрения высшую цель — создание подлинно социалистического киноискусства, а не только масскульта на потребу самому непритязательному зрителю,— то можно думать, что мы находимся в самом начале уникального и весьма увлекательного пути.

Еще одна несомненная перемена — наше кино перестало быть «подслеповатым», оно осваивает новый материал, доныне немыслимый. Новые «жизненные пространства» — это и новый уровень художественного осмысления. И пусть здесь тоже есть свои издержки — спекуляция на доныне «запретных» темах, перехлесты, но это все болезни роста, это пройдет непременно, а настоящее зато останется и окрепнет.

Еще одно: в нашем кинематографе сегодня особенно ясно обозначилась поляризация двух направлений — кино «трудного», «высоколобого», то есть требующего от аудитории определенной степени умственного и эстетического развития, и массового, рассчитанного на зрителя усталого, малообразованного, требующего от кино прежде всего эмоциональной разрядки. Так было и так будет всегда. Никого не пугает, что есть великий писатель Платонов, через которого большая часть читателей пока что «продирается» с трудом, что есть Джеймс Джойс, читать которого — большой труд, и что есть пустяковые детективы, а на Западе — комиксы. Все это есть данность. Я не говорю, что процессом приобщения масс к подлинной культуре не надо и нельзя управлять. Но такое управление состоит в изменении всего образа жизни, в создании условий, при которых можно будет приобщать человека к духовному. А пока что не надо впадать в панику ни по поводу «Воров в законе», равно ни по поводу таких замечательных картин, как «Дни затмения» А. Сокурова или «Анемия» молодого Т. Котетишвили. Их сосуществование — естественный процесс. И если мы не будем насильственно насаждать одно за счет другого или вообще все усреднять — вот тогда и появятся те шедевры, которых все так пламенно жаждут: ведь они вырастают только на богатой почве, в которой есть все элементы.

Вообще-то вопрос о шедеврах удивляет. От него веет чем-то давним: периодом «малокартинья», рассчитанного на одни шедевры; обязательством открыть физическую частицу в следующем квартале, высмеянным в «9 днях одного года». Как можно вопрошать искусство: где шедевры? Они там, где им положено быть: в сердцах и умах талантливых людей, которые, может быть, еще и не родились, а когда родятся, мы с вами теоретически предсказать не способны. Мы можем сделать лишь одно: создать условия для того, чтобы не задушить, не пресечь появление этих самых шедевров. Кроме того, мы, как мне кажется, несправедливы к своему кино. За последние два года оно стало гораздо интереснее и разнообразнее, даже на «среднем» уровне. Появились фильмы огромного зрительского успеха, чего давно не было. Появились произведения настоящего высокого искусства, авторское кино. Если мы скажем, что сегодня наше кино смотреть неинтересно, то погрешим против истины.

И последнее. Кино — искусство особое, которым нельзя заниматься в отвлечении от экономических и организационных вопросов. Сегодня изучение кинематографа немыслимо без знания его структуры, управления, производства, техники, экономики. А это предполагает еще одну важнейшую вещь: изучение обратной связи между кино и зрителем. Мы до сих пор не имели статистических данных в этой области. Кинотеатры были поставлены в условия, когда они сообщали лживую статистику, да и та предназначалась лишь «для служебного пользования». Еще одна важ-

нейшая перемена — сегодня есть надежда получить точную, неискаженную картину структуры нашего кинематографа; верное представление о том, как действует фильм в аудитории. Это абсолютно необходимо. Киноведение в этом смысле должно приблизиться к точным наукам.

Михаил Котельников. Свою тему я хотел поставить как вопрос: в каких отношениях критик, пишущий в массовой печати, должен быть с массовым сознанием? У меня нет готового ответа на этот вопрос, но я знаю, что самое бесполезное занятие на свете — оценивать что-либо, оставляя за скобками саму систему оценочных критериев, если, конечно, вы не уверены, что слушатель, читатель исходит из такой же системы. Иначе получается, что кукование для себя делается принципом общения.

Нередко собственное убеждение, бог весть на чем основанное, пишущий критик выдает за объективный факт, запутывая и без того сложную картину реальности. Например, Т. Хлоплянкина, споря в «Советской культуре» с В. Кичиным по поводу «Кубанских казаков», пишет: «Мой оппонент не хуже меня знает, что любое честное произведение вынуждено пробиваться к нам с боем не столько из-за редакторских рогаток, сколько из-за тех перекосов в зрительском сознании, в которых повинно послевоенное «лакировочное» кино».

Я не собираюсь сейчас спорить с этим утверждением по существу, а привожу его как пример способа аргументации: «Мой оппонент не хуже меня знает», хотя оппонент доказывал прямо противоположное! И откуда сама-то Хлоплянкина знает, что послевоенное кино создало «перекосы в зрительском сознании»? На основании каких фактов она судит об этом сознании, если и серьезные научные работы, и сами зрители от рождения кинематографа свидетельствуют о другом?

И я прихожу к догадке, что в данном случае В. Кичина бьют за само допущение иного зрительского мироощущения как имеющего право быть, за диалог с ним. Вступить с ним в диалог или постоянно долбить ему, что ты неграмотный, безвкусный, развращенный кем-то и т. д.— вот вопрос вопросов, когда мы думаем о том, а для чего нужна критика в широкой прессе, адресованной миллионному читателю.

Стереотипным примером неэффективной пропаганды является образ профессионального атеиста, доказывающего с трибуны атеистам непрофессиональным, что бога нет и т. д. Но у этой анекдотической ситуации есть другая сторона. Когда такой проповедник попадает к верующим, они его просто не понимают, потому что он говорит в системе понятий, чуждой им. Но при этом они хорошо понимают, что он оскорбляет самое дорогое для них, и это получается не диалог, а давление с его стороны.

Но за тем атеистом хоть есть знание, что он говорит от имени объективной, не им установленной истины. И часто тайное понимание, что он не умеет говорить об этой истине так, как надо.

Когда кинокритики, подобно этому проповеднику, говорили от имени установочной идеологии, то их постулаты были как бы защищены самой идеологией, некоторым единством общепринятых аксиом, которые не подвергаются обсуждению. Но так как втайне многие критики всегда думали, что «бог есть», то виртуозы научились подавать знаки посвященным, а непосвященных едва ли не сознательно разгоняли залпами по «пиратам», «анжеликам» и т. д.: у нас тут, мол, свои перемигивания есть, какие «полеты во сне», какие наяву. Поэтому ты не лезь со своим вкусом к нам.

Но в те времена у этой позиции было обоснование в общественной ситуации.

Сейчас это анахронизм. В годы застоя художникам вроде бы не давали возможности выйти с откровенным словом к народу. Теперь дали, а выйти не с чем. Казалось бы, самое время критике объяснить эту ситуацию — почему выйти не с чем. Может быть, соотнести, что происходит в сознании художника в момент, когда он вынужден молчать или говорить старым языком. Надо объяснить саму ситуацию, потому что новое прорастает на старом, а не взамен его.

Но вместо этого критика начала восстанавливать круг «посвященных» на новых именах и названиях. Тот же принцип «паролей», только пароли новые. Нельзя сейчас критике, выступающей в широкой печати, обращаться к тайному кругу посвященных, игнорируя то, что в равной мере обязано быть представлено, все типы художественного мышления. И наша забота, чтобы представить их либо с ними полемизировать.

Это и есть тот вопрос, который я хотел поставить. Я не утверждаю, что абсолютно прав. Вопрос мой вот в чем: когда критик, имеющий свои убеждения, выходит на страницы газеты, а читатель эту газету открывает, кто к кому пришел в гости? Этот вопрос, в общем, всегда был актуален для нашей советской критики, но сейчас становится все более злободневным. Думаю, пора его обсудить в научном плане.

Владимир Баскаков. Рошаль очень точно сказал о том, как важно учитывать атмосферу искусства, атмосферу, в которой живет произведение искусства, в частности, искусство кино.

На партийном собрании и на ученом совете по инициативе А. В. Караганова мы приняли решение ходатайствовать перед инстанциями об отмене Постановления ЦК о фильме «Большая жизнь». Это решение было принято. К сожалению, новое руководство Союза кинематографистов почему-то этот вопрос своевременно не поставило.

Но было еще одно партийное решение — «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», опубликованное в 1972 году. В нем не упоминались имена художников, не назывались ни Ромм, ни Шукшин, ни Тарковский, ни Кира Муратова, ни Ильенко, ни Кончаловский. Однако весь смысл этого постановления имел в виду как раз именно этих и многих других талантливых мастеров. По существу этот документ брал под сомнение весь период развития нашего кино в 60-е годы, то есть тот самый весьма плодотворный период, который, как мы сейчас понимаем, дал кинематографии много ярких имен и фильмов. Кстати сказать, период этот до сих пор должным образом еще не осмыслен нашей кинокритикой. В упомянутом постановлении кинематограф 60-х по существу оценивается отрицательно, делается исключение лишь для фильмов на военную тему.

И хочу высказать несогласие с одним положением интересного выступления Марианны Шатерниковой. Она заметила, что раньше советское кино на Западе никто не знал, а теперь хорошо знают. Думаю, что здесь дело обстоит сложнее. Я могу согласиться с тем, что значение нашего кино за рубежом было преувеличено критикой. Мы иногда утешались теми призами, которые наши фильмы получали в 70-е годы на международных кинофестивалях. Международных кинофестивалей очень много, и действительно там мы получали какие-то премии. Мне тоже доводилось быть членом жюри зарубежных фестивалей. И я знаю, что выбить второстепенный приз за советский фильм на небольшом фестивале не представляло большого труда. Иногда весьма средней советской картине давали приз из уважения к кинематографии Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко.

Мы часто гордились этими наградами, а на самом деле с времен фильмов «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Тени забытых предков» на протяжении почти двадцати лет советское кино по существу не присутствовало на мировом экране.

В последнее время ряд картин стал предметом внимания мировой кинематографической общественности, особенно кинокритики. Это прежде всего фильмы Тарковского и Параджанова, большой резонанс вызвали фильмы «Комиссар» Аскольдова и «Иди и смотри» Климова и некоторые другие картины. Но говорить о том, что сегодня советские фильмы вышли на массовую зарубежную аудиторию, было бы преувеличением. На коммерческом экране прошла по сути лишь «Москва слезам не верит».

И последнее. Я думаю, что нам следовало бы посвятить специально «круглый

стол» осмыслению проблем истории, движению истории, преодолению кинематографических мифов.

Даниил Дондурей. С конца минувшего года Валентин Иванович Толстых собирает под эгидой Союза кинематографистов ученую компанию для регулярных свиданий под расхожим ныне названием «Свободное слово». Один из сюжетов был посвящен таинственной проблеме массового сознания. На ее обсуждение был приглашен режиссер Алексей Герман, который, как известно, ничего общего с этим сознанием не имеет. Он поделился с собравшимися одним своим многолетним удивлением: отчего широкая публика не смотрит его фильмы, в то время как он абсолютно искренне и совершенно серьезно к ней относится. На «Двадцать дней без войны» народ должен был пойти, считает Герман, хотя бы ради монолога о предательстве жены фронтового капитана, которого сыграл актер Петренко. А на «Мой друг Иван Лапшин», кроме прочего, хотя бы на уголовный сюжет. Когда же после бессчетных заслуженных похвал в прессе, на телевидении, всюду — режиссер узнал, что его последняя картина собрала за год проката мизер в полтора миллиона билетов — он был в шоке, от которого, по его словам, не может оправиться до сих пор. Удивляться, по-моему, тут нечему. Хотя и Германа я понимаю. Его недоумение: почему то, что ему кажется столь животрепещуще важным, достоверным, почему его вполне демократические сюжеты по Юрию Герману и Константину Симонову (не по Прусту же или Джойсу) не соотносятся с ожиданиями миллионов советских зрителей? Намучившись за четыре часа бесплодных бдений, высокоученая аудитория ни на шаг не приблизилась к разгадке этого феномена.

Я уверен, что проблема эта — ключевая. Одна из причин ее происхождения, мне кажется, связана с нашей нетерпимостью — оборотной стороной нашей же притерпелости, которые являются коренными свойствами отечественного сознания, так сказать, родного менталитета. Выбор всегда однозначен: либо — либо. Мы жаждем любой ценой переделать существующее: или заставим ходить на Тарковского и Рехвиашвили, или приоритеты отказавшихся будут квалифицированы как недуховные. Принято считать, что настоящие произведения искусства не имеют экономического измерения (объявляются заведомо убыточными), а шлягеры, наоборот, эстетически незрелыми. Редкостное исключение здесь «Маленькая Вера», да и то... Оттого и наше простодушное разведение на «художественное» и «коммерческое» диктует, если не провоцирует, большинство ответов на важнейшие вопросы современного социального бытия советского кино.

Но (гипотеза), быть может, широкий зрительский успех связан не с художественными недостатками, эстетическими прорехами, а с какими-то неведомыми — иного смыслового кода — достоинствами фильма, которые находятся с «чисто» художественными в весьма неоднозначном опосредовании. Не забудем, что массовая публика всегда предпочитает очень ограниченную часть не-искусства. И свой отбор высказывает жестко, несентиментально. Обращение к космосу обыденного сознания не столь элементарно, как кажется на первый взгляд. И не менее — святотатствую — быть может, духовно значимо, чем безусловно художественное. Было бы великой наивностью, смещая акценты, называть «невзыскательным» восприятием то, что попросту имеет другую природу, законы и критерии. Не растет виноград под Мурманском, не плодоносит клюква в Гагре. Хотя, конечно, мы пробуем. Объявляем всесоюзный эксперимент.

Можно перечислить некоторые известные приметы психологических механизмов, безошибочно обеспечивающих массовый успех. Это, конечно, самоотождествление с героями и историей (никакого интеллектуального остранения), иное понимание правды, вечные Золушки и добрые принцы, переплетение непомерных для смертного испытаний с могучим чувством надежды, а эмоциональной гиперболизации с подключением к чужой жизни. Буквальный

слепок окружающего быта должен умело сочетаться с искусным подобием театральной декорации... Но есть, разумеется, более значимые конструктивные принципы, непременно действующие на мозжечок большинства публики. На них-то — пусть с разной степенью цивилизованности — построено индийское и американское кино, даже когда в нем работают Форман, Леоне или Михалков-Кончаловский. И высочайший профессионализм здесь иного, не европейского происхождения.

Ненормально вот что: относиться к «простому» человеку как духовно неполноценному, обманутому бесчестными дельцами адепту коммерческого кино, а также — как благодатному объекту спасительного — насильственного — воздействия.

Впрочем, можно не обращать внимание на исследования, проведенные в разных странах мира, которые свидетельствуют, что аудитория с развитым художественным сознанием, несмотря на все просветительские усилия, устойчиво составляет лишь пять-семь процентов всех потенциальных зрителей. Может быть, в этом и есть спасительное для культуры заблуждение?

Надо сказать, правда, что дополнительные трудности осмысления этой проблемы возникают в связи с некоторыми нынешними опытами совмещения обыденного и художественного сознания в структуре таких произведений, как «Асса», «Город Зеро», «Жена керосинщика», отчасти «Слуга» или «Игла». Здесь в разной степени — от зрителя требуются навыки как бы двойной, вернее, «двоичной», воспринимательной активности. С одной стороны, эти фильмы не могут обходиться без живительной среды своего обыденного смыслового развертывания и играют со зрителем в психологические поддавки. С другой — нуждаются в его интеллектуальном мастерстве — способности не просто самостоятельно выбрать версию прочтения, но и, разыграв авторскую «партитуру», воплотить как бы собственный образ фильма.

Что мы знаем обо всех этих процессах? Всего лишь то, что пока нет (как бы к нему ни относиться) развитого кинорынка, нет и надежды на реальный социальный заказ на исследование этих процессов.

Андрей Нуйкин. Понять, что происходит сейчас в киноискусстве, мы, видимо, можем,только разобравшись в том, что происходит в жизни общества вообще. Увы, перестройка обрушила на нас сразу столько нового и неожиданного, что немудрено порой потерять ориентиры и впасть в панику, когда становится трудно разобраться, что к чему и как же управлять «хаосом». Оценивая развитие кино за последние два с половиной года, мы, как мне кажется, сплошь и рядом оказываемся не способными за поверхностной пеной увидеть сам поток — мощный и благотворный. Да, многие из появившихся за это время художественных фильмов нас действительно совершенно не удовлетворяют — это довольно жалкие и смешные в своих претензиях сказать «новое слово», неумные, безвкусные картины. Но, констатируя это, мы почему-то начинаем рассматривать их как продукт перестройки. Помилуйте, на каком основании? Зачем пытаться пожинать урожай, даже не раскорчевав поля?

Какие же конкретно формы обретает паника перед сложностями реальной жизни у киноведов? Прежде всего можно зафиксировать панику перед идеологией. Когда-то давно по философской безграмотности мы отождествили лживую, спекулятивно политизированную, бесчеловечную, насильственно насаждаемую идеологию сталинизма с идеологией вообще и теперь рвемся из хомутов, чтобы в пику ей создать искусство без идеологии. Идеология — это система целей и духовных ценностей человека. Пытаться творить «шедевры» за пределами этой сферы — значит превращать искусство в пустую детскую игрушку типа кубика Рубика. Не с идеологией нам надо сражаться во имя художественности, а именно за идеологию, только за идеологию высо-

кую, гуманистическую, жизнетворную.

Второй вид паники — паника перед диктатом экономических факторов, в наших условиях — перед диктатом не очень развитых, увы, зрительских вкусов. Под воздействием этой паники мы шарахаемся либо в сторону полного игнорирования экономического фактора, что в новых условиях, конечно же, может повлечь полный финансовый крах, либо в сторону полной капитуляции перед неразвитым вкусом. Порой уже даже звучит странный призыв «реабилитировать безвкусицу». От испуга перед непривычной ситуацией мы плебея готовы объявлять грандом, да еще во славу перестройки при этом. Давайте все же попробуем не суетиться. Кинофильм хоть и специфический (не уникальный в этой специфичности, однако), но товар. Ничего в этом трагического нет. Потребности покупателя и его вкусы необходимо учитывать, законы рынка изучать. Но не для того, чтобы капитулировать перед ними. Нет, чтобы использовать их для достижения высоких духовных целей. Занудами при этом быть вовсе не обязательно. Нам и легкие жанры нужны, и детективы, вообще-то говоря, ничего криминального, кроме криминальных сюжетов, не содержат. Но разве все это обязывает нас подыгрывать пошлости и поощрять безвкусицу? Умный человек, как известно, может позволить себе, не тревожась за престиж, время от времени и подурачиться. Это даже плюс его уму, а не минус. Но из этого совершенно не следует, что и глупость уже пора «реабилитировать». В условиях рынка надо, думается, спокойно, без истерик, не культивируя во имя эстетики банкротств и отрыва от зрителя, вести свою стратегическую линию на конечное торжество высокоидейного, высокохудожественного и притом понятного для народа киноискусства (что совершенно не исключает развития искусства для особо искушенных, особо подготовленных потребителей). Если мы считаем свой вкус хорошим, здоровым (а мы как профессионалы обязаны иметь такой вкус), то давайте его отстаивать. По-умному, разумеется.

Тут и для теории обнажается одна очень важная проблема. В практике критиков и искусствоведов за последние годы утвердилась, думается, вредная и ложная альтернатива. Мы все чаще и чаще делим искусство на элитарное и массовое, будто бы ничего третьего не дано. В одном выступлении на нашем симпозиуме уже упоминалось всуе имя Ленина в связи с теорией двух культур. Позволю напомнить, что культуру он членил на реакционную и демократическую. Можно не удовлетворяться таким членением, но забывать о культуре демократической более чем странно и не в традициях нашей демократической культуры. Всегда это слово было путеводным у нас и в политике, и в оценке искусства. Оно содержит принципиальную качественную характеристику явлений, которой лишены слова «элитарное», «массовое». В элитарное ведь мы включаем два направления: аристократическое — то, что не для всех, но соответствует высоким духовным критериям, и снобистское, только имитирующее аристократизм, а на самом деле глубоко плебейское. Аристократ, как писал Блок, куда ближе к демократу, чем средний буржуа. Это точно. Снобизм же воинствующе антидемократичен. То же и относительно понятия «массовое». Этим понятием можно обозначать и простонародное (при недостаточно развитом, недостаточно изысканном вкусе), и пошлое, плебейское. Неразвитый вкус вполне может сочетаться с демократизмом, нравственным здоровьем, большими духовными потенциями. Пошлое опять же противник демократического начала. Даже враг, с которым надо (но очень нелегко) бороться всеми доступными нам средствами. Почему же, спрашивается, в связи с этим нам в оценке кинопродукции не вернуться к понятию демократизма как магистральному, ключевому, дающему надежный, не подверженный колебаниям политической конъюнктуры критерий?

Материал подготовила к печати
И. Германова

Поздравляем

С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

АБАШИДЗЕ Лейлу Михайловну, киноактрису, народную артистку Грузинской ССР, народную артистку Чечено-Ингушской АССР
АРТМАНЕ Алиду-Вию Фрицевну, актрису, народную артистку СССР, лауреата Государственной премии Латвийской ССР
СЕЛЕЗНЕВУ Инессу Сергеевну, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР
СУХАРЕВСКУЮ Лидию Петровну, актрису, народную артистку РСФСР, заслуженную артистку Таджикской ССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
ЭЛИАВА Лиану Тарасовну, кинорежиссера

С 85-летием
МУНБЛИТА Георгия Николаевича, кинодраматурга

С 80-летием
РУСАНОВА Павла Васильевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

С 75-летием
ДЕЖКИНА Бориса Петровича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР
КРЕМНЕВА Бориса Григорьевича, редактора, заслуженного работника культуры РСФСР
ЛОМИДЗЕ Давида Константиновича, звукооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 70-летием
КИСЕЛЕВА Василия Николаевича, кинооператора, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР
ФЕЛЬДМАНА Зиновия Львовича, кинооператора, лауреата Государственных премий СССР

С 60-летием
БЭЭКМАНА Владимира Эугеновича, писателя, кинодраматурга, заслуженного писателя Эстонской ССР
ВОЛКОВА Владимира Васильевича, киноактера
ЗАКА Марка Ефимовича, киноведа
КУММУ Александра Владимировича, кинодраматурга
ОГАНЕСЯНА Баграта Галустовича, кинорежиссера
СТРИЖЕНОВА Олега Александровича, киноактера, народного артиста РСФСР

С 50-летием
АГИШЕВА Одельшу Александровича, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы
ИВАШОВА Владимира Сергеевича, киноактера, народного артиста РСФСР
СИМОНОВА Алексея Кирилловича, кинорежиссера, лауреата Государственной премии Литовской ССР
ШАЦИЛЛО Дмитрия Степановича, кинокритика

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Анкета критиков «ИК»

Фильмы июля — августа	Л. Донец	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Карахан	Е. Стишова	М. Сулькин	П. Шепотинник	К. Щербаков
АВТОПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО								
Киностудия имени Довженко	3	3	3		2	2	3	3
ДИКАРЬ								
Узбекфильм	4				4	4		
КОРАБЛЬ								
Мосфильм	1	2	2	2	2	1	1	2
ДИССИДЕНТ								
Молдова-филм	3	3	3	3	4	3	3	3
МУЖ И ДОЧЬ ТАМАРЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ								
Мосфильм	3	4	3	4	4	3		4
МУЖЧИНА ДЛЯ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ								
Азербайджанфильм	2	2		2		2		
СЛУГА								
Мосфильм	4	5	4	4	5	5	5	5
БИЧ БОЖИЙ								
Киностудия имени Довженко	4	4	4	4	4	3	4	4
ВЗГЛЯД								
Таджикфильм	3	3	4	3		4	3	4
ГОРОД ЗЕРО								
Мосфильм	5	5	4	4	4	4	4	4
ДЕНЬ АНГЕЛА								
Ленфильм	3	4	5	5	5	4	5	
БРЫЗГИ ШАМПАНСКОГО								
Мосфильм	3	3		3	3			
ОЖОГ								
Одесская киностудия	2	3			2	2	3	3

Юрий Богомолов

По мотивам истории советского кино

Статья первая

В наших традициях чем сложнее задача, тем больше сил и людей привлекаются к ее решению. Будь то задача строительства оросительного канала или написания истории советского кино.

Два самых фундаментальных труда — «Очерки советского кино» и «История советского кино» — плоды усилий крупных искусствоведческих коллективов. Считается, что в одиночку это дело не поднять.

Хотя некоторые пытались. Например, Н. А. Лебедев, выпустивший в 1948 году первую часть «Очерка истории кино СССР».

После этого оказалось, что самое трудное было не поднять «это дело», а удержать груз ответственности, который навалился на автора в период разразившейся кампании по борьбе с космополитизмом.

Сегодня склонность наших уважаемых историков к коллективным трудам во многом уже объясняется инстинктом самосохранения.

Коллектив — великое изобретение послеоктябрьской эпохи. Это и могучий меч, и надежный щит.

Щит нужен был историкам не только в разгар «гражданской войны» с антипатриотами, но и в мирное время, перед лицом вполне деидеологизированных претензий живых классиков относительно количества строк, эпитетов, оценок...

Кроме того, «истории» и «очерки истории» приходилось писать, имея на последней странице ответы на все заданные описываемой действительностью вопросы.

Работа состояла в том, чтобы искусно подгонять реальные сюжеты под уже предписанные выводы и резюме.

Поскольку в определенный исторический момент было велено считать, что основой идейно-художественной удачи являются высокие литературные качества сценария, то пришлось доказывать недоказуемое — что признанный шедевр советского кино «Броненосец «Потемкин» снят по драматургическому произведению, отвечающему самым высоким художественным требованиям.

Поскольку, опять же, в определенный период нормой были признаны психологизм, характерология, то с тем, что им не соответствовало, обходились двояко: чем-то жертвовали и списывали на счет формализма. Например, ранние работы фэксов. А что-то приходилось дотягивать до вершин психологизма, реализма... Повезло опять же «Броненосцу».

История нашего кино выглядит как бесконечное преодоление.

В 20-е годы преодолевали наследие буржуазной культуры. В 30-е — формалистические выкрутасы 20-х. В 40-е и 50-е усиливали борьбу за преодоление все тех же выкрутас. А в 60-е попытались преодолеть наследие культа...

Это схема сюжета истории нашего кино, которую нетрудно вычленить из наших исторических исследований отечественного кинематографа.

Естественно возникает вопрос, насколько она соответствует действительности? И естественно возникает потребность по-новому взглянуть на то, что было.

И сегодня, когда все отчетливо сознают потребность в переосмыслении истории советского кино, велик соблазн объединиться в хорошую компанию и написать ее, наконец, такой, какой она является на самом деле, а не такой, какой ей следовало быть, если бы политические лозунги относительно целей и идеалов общественного развития соответствовали действительности.

Дело не за тем, чтобы набрать сильную команду историков-киноведов. Сама идея коллективного исторического труда порочна.

История кино, как и история страны, требует индивидуально-авторской работы. Это не пожелание, это — принцип.

Писание истории всегда было сочинительством, а не просто коллекционированием и классифицированием фактов и обстоятельств. Истории Карамзина, Ключевского, Соловьева тем и важны, что они сочинены.

Истории нашего кино недостаточно субъективны. Оттого не правдивы и просто скучны. Мы всегда тешили себя надеждой, что к объективному результату можно прийти, минуя личные интересы.

Мы тешили себя этой надеждой и в области социального строительства, и в сфере духовной практики. Сегодня стало очевидно, что эти надежды ни в том, ни в другом себя не оправдали.

В предлагаемых заметках не берусь сочинить всю историю советского кино; рискну поимпровизировать на некоторые из тем. Это будет нечто вроде заявки на индивидуально-авторскую «Историю советского кино».

●

Под переписыванием истории обычно понимается переоценка фактов и явлений. В результате там, где были плюсы, ставятся минусы, и наоборот. Это можно делать более радикально, можно — менее. История излагается, как правило, в рамках давно известного сюжета.

Сюжет этот придерживается следующего порядка событий. До Октября было буржуазное кино[1].

После Октября происходит взрыв. Кинематограф революционизируется и по части формы, и по части содержания. Отвергается былая тематика, отрицается прежний язык...

30-е годы проходят под знаком борьбы с болезнью левизны в киноискусстве.

40-е и 50-е — под знаком утверждения приоритета государственного человека над частным лицом и опять же борьбы. Но теперь упор делается на одоление абстрактного гуманизма.

В пору «оттепели» предпринимаются усилия преодолеть ортодоксальные концепции сталинизма, в связи с чем делаются некоторые уступки абстрактному гуманизму. И, наконец, наступает этап планомерной и неуклонной борьбы за утверждение средствами киноискусства норм и принципов коммунистической морали. Что касается нынешнего периода, то парадигма его еще не отчеканена в какой-либо литой формулировке. Думаю, что он будет проходить под знаком восстановления общечеловеческих ценностей.

●

Попробуем переменить не оценки, а сюжет.

Дооктябрьское кино было столь же буржуазным, сколь древнегреческая трагедия — рабовладельческой, фольклор средневековья — феодальным, русская

[1] Оценки этого явления в исторических работах, как коллективных, так и индивидуальных, заметно колебались от резко негативных до осмотрительно-лояльных. На нем ставили крест, как на декадентско-коммерческом искусстве, страшно вредном для народа. За ним признавалось определенное значение — главным образом в культурно-просветительном плане. Но в обоих случаях оно интерпретировалось как явление дореволюционной, следовательно, буржуазной культуры.

литература XIX века — крепостнической...

Оно было всего лишь мифологично-фольклорным — безотносительно к тому, идет ли речь о лентах с уголовно-мелодраматическим элементом или о первых экранизациях русской классики.

Этот период интересен тем, как коллективное мифотворчество новоявленного искусства постепенно трансформировалось в индивидуально-авторское... Как на смену ярмарочному аттракциону пришло зрелище, оказавшееся способным оформить, олицетворить неясные мечтания толпы о счастье, ее подспудные представления о красоте, благородстве, отваге, ее социальные комплексы и политические рефлексы... Как затем являются первые признаки преодоления синкретизма фольклорно-мифологического кинематографа, и зритель начинает различать ленты не только по жанровой и географической принадлежности, но и по принадлежности индивидуально-авторской. Именно в ту пору начинают проступать очертания такого явления, которое много позже будет обозначено как «авторское кино». В русском кинематографе оно окажется тесно связанным с именами Протазанова, Бауэра... В тени последнего набирается кинематографического опыта Лев Кулешов — одна из самых заметных фигур советского кино 20-х годов.

Революция резко подтолкнула процесс преобразования фольклорно-мифологического сознания в художественно-индивидуальное. С этой стороны стоит прежде всего оценить появление целой плеяды кинематографистов-новаторов — того же Льва Кулешова, быстро утвердившегося в положении патриарха советского кинематографа, его стремительно прогрессировавших учеников — В. Пудовкина, Б. Барнета, первооткрывателей и ревностных адептов монтажного кино — С. Эйзенштейна, Д. Вертова, Г. Козинцева, Л. Трауберга, А. Довженко, Н. Шенгелая, М. Калатозова.

Этот же процесс и в этом же направлении шел и в других странах, но не столь бурно, не так интенсивно на короткой временной дистанции. В Америке, пожалуй, лишь Гриффит и Чаплин казались людьми не просто плывущими по течению общего интереса, но управляющими им.

В каждой из кинематографий авторское кино в пору своей немоты приобрело окраску, обусловленную культурной традицией и социально-общественными обстоятельствами.

Французский авангардизм, немецкий экспрессионизм, монтажная экспрессия советского кино — это разные признаки одного, правда, очень резко выраженного культурного феномена: самоопределяющегося в киноискусстве индивидуального художественного сознания.

Противостояние индивидуально-художественного сознания и коллективно-мифологического подсознания, видимо, и определяет характер развития эстетических и идейно-политических мотивов в мировом кинематографе вообще и в частности в советском. Свершившаяся революция сообщила этой коллизии совершенно исключительную напряженность, придала ей нехарактерную для других кинематографий конфликтность.

Отголоски конфликтности прослушиваются в формуле, надолго прижившейся в нашем киноведении,— «традиционалисты — новаторы».

Традиционалисты, напомню, это те, кто исповедовал психологизм, жанровую определенность. Новаторы — апсихологичны; монтажно-поэтическому способу повествования отдается предпочтение перед сюжетом аналитически-прозаическим, избегается подчинение жанровой традиции.

Первые стремятся по возможности не оставлять слишком явных улик своего личного присутствия на экране.

Вторые — подчеркивают свою роль в сотворении экранного микрокосма.

Но это все внешние проявления процесса, суть которого составляла эмансипация авторской индивидуальности кинематографиста. Революционный климат России способствовал разрыву между коллективно-подсознательным и индивидуально-сознательным.

В Америке Гриффит или Чаплин, реализуя свои индивидуалистические

склонности, свое сугубо личное мировосприятие, в той или иной форме сотрудничали с жанровой традицией (в одном случае с мелодрамой, в другом — с комическим бурлеском) — этой коллективной памятью о пристрастиях и привычках массовой аудитории, о ее сублимированных желаниях.

Отечественное авторское кино в 20-е годы самоопределялось посредством разрыва с традицией, нарушая устоявшуюся систему условностей контакта с аудиторией.

Различие между отечественными и западными новаторами очень хорошо просматривается на отношении к системе «звезд». Скажем, и Эйзенштейн, и Пудовкин принципиально отказываются от ее услуг. Тогда как Гриффит не может себе этого позволить. В своих новаторских исканиях, самых дерзких экспериментах он неизменно опирается на столь эффективное в коммуникативном плане приспособление, как актер-«звезда».

В Америке Дэвид Уорк Гриффит, Чарлз Спенсер Чаплин, Эрих фон Штрогейм — новаторы, но они же и традиционалисты. Они новаторы в рамках традиционализма. Они — новаторы-традиционалисты.

Вообще это, видимо, родовая черта Голливуда: новации там ходят на поводке традиции. Поводок может удлиняться, но никогда не отбрасывается. Он не был впоследствии отброшен и в случае с Орсоном Уэллсом.

В этом есть своя выгода. Пожалуй, нигде так стилистические новации быстро и плодотворно не ассимилировались, как в Голливуде.

Голливуд поэтому — фабрика по изготовлению одновременно и грез, и фактов.

О выгоде резкого разрыва новаторства с традиционализмом (что случилось у нас в 20-е годы) судить объективно трудно, поскольку естественное течение событий оказалось довольно быстро искаженным. Новаторы, сорвавшись с поводка традиции, очень быстро почувствовали, что находятся на другом поводке — на жесткой идеологической привязи, которой завладела быстро формирующаяся командно-административная система.

Дальше начинается самое странное, самое драматичное и в сущности самое алогичное.

Было бы все сравнительно просто, если бы развитие ситуации того времени выглядело таким образом: вот наше славное революционное кино, завоевавшее, к слову сказать, в мире немалый авторитет, в то время под давлением известных обстоятельств, в условиях «большого террора» принуждено было говорить неправду.

Неправду «говорит» о коллективизации Ф. Эрмлер в «Крестьянах». Он же искажает реальные обстоятельства убийства Кирова и всего того, что с ним было связано в то время, в «Великом гражданине».

Заметно деформирована историческая реальность в трилогии о Максиме.

Полуправду говорят в своих картинах о Ленине и М. Ромм, и С. Юткевич.

За неправое дело берется С. Эйзенштейн, ставя фильм о пионере Павлике Морозове...

Но реальная ситуация является иной. «Большой террор» требовал не просто большой лжи, но новой мифологии и нового фольклора. Эту задачу и начало решать левое революционное искусство в 30-е годы.

Искусство должно было не просто приукрашивать действительность, что-то утаивать, а что-то придумывать; оно должно было впадать в экстаз по разного рода значительным и незначительным поводам мифологического прошлого, мифологического настоящего и мифологического будущего: свершившейся революции, победного исхода гражданской войны, размаха коллективизации, масштаба индустриализации... наконец, грядущего торжества коммунизма.

Ситуация выглядит следующим образом: левый революционный художник (по другому определению — новатор) в борьбе с традицией и коллективно-мифологическим подсознанием, самооп-

ределившись, оказывается взнузданным соцреализмом и ввергнутым в новую социальную мифологию.

Творя новую легендарную действительность, в которой сосуществовали пророки революции, ее апостолы, рыцари-полководцы, их оруженосцы, враги ее, демоны, бесы, новые люди, новая мораль, новые враги, новые демоны и т. д., художник был обречен на самоотречение, на превращение своего «я» в некое мифологическое «мы».

Происходило это и не без внутреннего сопротивления. Следы его видны почти во всех сколько-нибудь значительных фильмах того времени. Например, в комедиях Григория Александрова. Или в фильмах Александра Довженко, Сергея Эйзенштейна Дзиги Вертова.

Кино сдвигалось из одного мифомира в другой с короткой остановкой в 20-х годах.

Образ, который наиболее точно схватывает ситуацию, можно найти у Е. Замятина. В заметках, посвященных Блоку, он пишет: «Три года затем мы были вместе заперты в стальном снаряде — и во тьме, в тесноте, со свистом неслись неизвестно куда». «В эти предсмертные секунды-годы,— пишет Замятин далее,— надо было что-то делать, устраиваться жить в несущемся снаряде»[2].

В несущемся снаряде надо было делать кино, по возможности не сознавая своей запертости, своей неспособности влиять на движение и направление этого снаряда.

«Трудно починить водопровод,— говорит в другом месте Замятин,— трудно построить дом — но легко — вавилонскую башню»[3].

Советское кино 30—40-х годов и отчасти 50-х — загадочное сооружение — величественное и жалкое одновременно; оно было из папье-маше, но что-то живое в его закоулках пряталось.

●

В одном из старых номеров журнала «Искусство кино» в качестве передовицы напечатана речь Сталина на приеме в Кремле работников высшей школы 17 мая 1938 года. В сущности, это не речь, а тост, поднятый во славу и за здоровье людей науки. Тост крайне многословный, чрезвычайно косноязычный и совершенно пустопорожний. Но не в этом дело. Известно, что вождь не был слишком сильным оратором, и помянутая «речь» еще одно тому доказательство. В ней показателен один момент.

Интересна заключительная здравица. Она звучит так:

«За процветание нашей передовой науки!

За здоровье людей передовой науки!

За здоровье Ленина и ленинизма!»

Говорится это в 1938 году, спустя четырнадцать лет после смерти человека, за здоровье которого чокаются люди, очевидно, накануне или в тот же день возложившие цветы к месту его захоронения.

Понятно, что пьют они за фигуральное здоровье фигурального для них человека. Но те, кто пьет, и то, что пьют,— реалии вовсе не фигуральные. Это трудно осознать: живые люди поднимают бокалы за здоровье хотя и искренне чтимого, но покойника. Никто не чувствует неувязки. Ни тот, кто произносит тост, ни те, кто радостно ему аплодируют. Ни те, кто потом все это читает — растиражированное газетами и журналами.

Но, может быть, во всем этом именно для миллионов и их благодетеля неувязки как раз и не существовало. Это для нас сегодня между идеальным и реальным, ментальным и физическим пролегает граница достаточно четкая. Тогда же в силу ряда причин она оказалась стертой.

Коли так, то и Сталин, и миллионы его современников пребывали в особом пространственно-временном мире, который может быть осмыслен и описан в мифологических понятиях и категориях.

[2] «Юность», 1988, № 5, с. 73.
[3] Там же, с. 74.

В тех, например, которые устанавливает Я. Э. Голосовкер, исследуя внутренние свойства и логику эллинского мифа в «Логике мифа».

Позволю себе коротко перечислить самые существенные из отмеченных ученым онтологических свойств этого мифомира и его логические принципы.

Во-первых, он насквозь материален и чувственен. И в нем все ментальное — вещественно. В нем метафоры, тропы, отвлеченные понятия — вещи, физические существа. Сон — существо. И смерть — существо. И память — существо.

Во-вторых, основанием и следствием мифомира является абсолютная свобода желания. Последняя наиболее полно выражена Зевсом. Но и другие боги, а также герои движимы в своих поступках этим абсолютом.

Далее очень важный момент. Боги — эти телесные символы,— пребывая в пространственно-временно́м континууме, совершенно свободны от власти над собой, от власти Времени и Пространства. Дело даже не в том, что Зевсу и прочим олимпийцам гарантировано бессмертие и дарованы сверхъестественные передвижения в космосе. В том прежде всего дело, что им дарована способность играть Временем — останавливать его, ускорять, растягивать, обращать вспять.

Отсюда, возможно, следует, что всеобщей формой развития и движения является метаморфоза. Эллинская мифология пестрит образцами этой формы.

Из того фундаментального обстоятельства, что в основании мифомира лежит абсолютная свобода желания, происходит, вероятно, абсолютная свобода существ, его населяющих, от моральной тенденции и символов.

Ввиду этого же обстоятельства причинно-следственная связь между явлениями делается излишней.

Ввиду того же сверхъестественное — естественно, условное — безусловно и т. д.

Теперь мы можем вернуться в Кремль, где Сталин-Зевс предлагает выпить за здоровье умершего несколько лет назад человека. По законам того мира, в котором время течет в одном направлении — от рождения к смерти, где небытие отрицает бытие, где умерший остается жить только в памяти живых,— этот тост представляется абсурдом и ничем иным.

По законам же мифомира, где смерть — одна из театральных условностей, где мир небытия населен такими же телесно-материальными существами, как и мир бытия,— такая здравица не представляет собой ничего анормального и тем более аморального.

Из этого частного случая позволю сделать допущение, что время 20-х, 30-х, 40-х годов — не вполне историческое. Чем больше открывается фактов, документов, свидетельств о той действительности, тем фантастичнее она кажется.

Это в исторической реальности бытие может определять сознание, а в мифологической — все наоборот: мифологическое сознание определяет физическое бытие.

Мир переворачивается — то, что считалось надстройкой, приобретает значение базиса, а то, что называлось базисом, оказывается совершенно призрачной надстройкой. Словом, идеологические установки выглядят более материальной, вещественной реальностью, нежели средства производства вкупе с товарами потребления. Потому звучно произнесенная декларация о росте благосостояния трудового народа не нуждалась в конкретных примерах этого благосостояния: она не требовала вещественных доказательств. Она была самодостаточным доказательством.

Здесь и разгадка того, почему крестьянам, пережившим кошмар коллективизации, фильмы типа «Свинарка и пастух», «Трактористы», «Богатая невеста» не казались издевкой над собственным реальным опытом. Собственная нищета не считалась реальностью. Вещественной реальностью значилось экранное изображение изобилия.

Чтобы мир перевернулся, а вместе с ним и человеческое сознание, должно произойти нечто иррациональное.

Революция явилась первым, но, видимо, не самым сильным толчком иррационализации сознания человека. Более значимым в этом плане оказались кровопролитная гражданская война, а затем, вероятно, еще более кровопролитная коллективизация. Волны репрессий, накатывавшиеся на страну в 30-е и 40-е годы, всего лишь поддерживали в обществе высокий уровень мифологической прострации.

Благодаря этому возник тот самый «оргиастический пьяноворот», который и определил безоговорочное господство массовых инстинктов и рефлексов над индивидуальным сознанием.

В свое время, то есть в пору древнегреческой цивилизации, вселенский пьяноворот с его массовым психозом и коллективным воображением породил «эллинский космос» (выражение Я. Голосовкера). Затем произошел космический катаклизм, ввергнувший мир в новый пьяноворот вселенства, из которого, по мысли Голосовкера, «победоносно вынырнуло христианство»[4].

Из революционного потрясения, случившегося на шестой части планеты, как мы теперь понимаем, вынырнула идеократия, организационно оформившаяся в командно-административную систему.

Ее беспредельное могущество в 30-е годы означало окончательную победу множества над единичным, массового сознания над индивидуальным самосознанием. Режим личной власти Сталина в настоящем случае не должен нас обманывать. Сталинский лик — это маска Массы. Сталинская диктатура — это маска диктатуры Массы.

Западный мир в XX веке, как следует из трудов испанского философа Ортеги-и-Гассет, тоже пережил глубокий общественный переворот. И здесь к власти пришла Масса, пришло большинство. Но власть эта все-таки обрела демократические формы. И не только в политической сфере, но и в областях социальной, культурной, художественной. В связи с этим обратим внимание на то, что на Западе история движется под знаком осознания общественных и государственных институтов как сферы средств, как области административного сервиса.

У нас государство, нация, общество приобретают статус цели и постепенно становятся объектами религиозного культа. При этом, естественно, индивид низводится до положения средства. Он утилизируется как материал, из которого предполагается построить новый мир.

Но все это, повторюсь, становится возможным только в рамках мифологического состояния. Никакая идеология и никакой устрашающий репрессивный аппарат сами по себе вместе или по отдельности не способны заставить человека расстаться с индивидуальным опытом и индивидуальным сознанием. Чтобы это произошло в тех масштабах, в каких это произошло, нужно было вогнать в мифо-а-логический транс всю страну от кухарки до генерального секретаря.

30-е годы являют собой наиболее гармоничную картину сталинского мифомира: массовый иррационализм бесперебойно питает командно-административный рационализм, а последний в свою очередь поощряет и санкционирует первый.

Лучше всего диалектику такого рода схватил и выявил Е. Замятин в своей пророческой антиутопии «Мы». Людинумера, подданные Единого Государства, воздвигают некий интеграл. Время от времени они служат литургии Единому Государству, которые всякий раз являют собой величественный праздник победы всех над одним, суммы над единицей.

Но рационализированный порядок тоталитарного государства, нарисованный на первых страницах,— это итог, результат. А вот поэтическая версия того, как он был достигнут. Нумер-математик излагает своими словами стихи нумера-поэта, позволив себе, правда, в одном месте дословную цитату.

[4] Голосовкер Я. Логика мифа. М., 1987, с. 78.

«...Пожар. В ямбах качаются дома, взбрызгивают вверх жидким золотом, рухнули. Корчатся зеленые деревья, каплет сок — уж одни черные кресты склепов. Но явился Прометей (это, конечно, мы):

И впряг огонь в машину, сталь,
И хаос заковал законом.

Все новое, стальное: стальное солнце, стальные деревья, стальные люди. Вдруг какой-то безумец — «огонь с цепи спустил на волю» — и опять все гибнет...»[5]

Опять, стало быть, хаос. И опять явится стальной Прометей, некая равноденствующая коллективной воли, ее олицетворенный интеграл, который привычно и неотвратимо превратит все разнообразное и неисчислимое в единое и пронумерованное.

Свобода и несвобода, хаос и упорядоченность, жизнь и смерть, разнообразное и единообразное по логике мифомира — это не антиномии; эти категории по той же логике не взаимоисключающи — они сцеплены причинно-следственными отношениями: в каждой паре каждая из сторон является причиной и следствием одновременно.

Нумер-математик наслаждается несвободой танцевального движения, потому что оно идеально несвободно.

Чистотой неба — потому что оно идеально чисто.

Он наслаждается смертью человека — потому что она абсолютна: от человека остается только лужа химически чистой воды.

Единое Государство, выдуманное Замятиным,— это химически идеальное государство, которое надеялся построить мифотворец Сталин.

В 30-е годы, мы знаем, оно не было идеальным, но оно было прочным и основательным.

Эллинский космос, конечно же, мало чем по своим внешним приметам сходен с мифомиром 30-х годов, но нельзя, пожалуй, не обратить внимание на подобие конструктивных принципов, положенных в основание обоих миров.

Сходство невольное, то есть непроизвольное, но внутренне закономерное.

Оно касается прежде всего иерархической структуры и функций ее основных институтов. И в сталинском мифомире ясно различимы три основных института — боги, герои и смертные. У каждого из институтов свой круг обязанностей: боги пируют, покровительствуют, карают, герои, направляемые богами, совершают подвиги, смертным отведена роль анонимных статистов и свидетелей бессмертия первых и отваги вторых.

В сталинском мифомире есть свой Олимп — это, разумеется, Кремль. И есть свой Тартар — это застенки тюрем и необозримый архипелаг ГУЛАГ.

Боги, обитатели Кремля-Олимпа, бессмертны, но не гарантированы от низвержения в Тартар-Бутырки. Троцкий, Бухарин и другие, изгнанные с Олимпа, не лишаются статуса бессмертия. Они обречены на вечное присутствие в мире, но с вечным клеймом вульгарного злодея.

Сами боги не обязаны быть первыми в ремеслах, которые они курируют. Бог войны, нарком обороны Ворошилов, был, как сегодня выясняется, заурядным военачальником. Мастером в этом ремесле был Жуков, который и обрел статус мифологического героя, призываемого для того или иного ратного дела.

Мифологическими героями стали Чапаев, Стаханов, Чкалов, Папанин, Горький... Посмертно в их ряды был включен Маяковский. Так же как и древнегреческие герои, сталинские соколы и орлы — строго функциональные фигуры. Эта сторона дела хорошо просматривается на примере Горького, как, впрочем, и Маяковского. В рамках сталинской мифологии Горькому позволено быть только буревестником революции в стихах и прозе — его рефлексия по поводу революции не замечается. В Маяковском замечается апология Отечества и не принимается в расчет драматизм его лирики.

[5] Замятин Е. Мы. Хаксли О. О дивный новый мир. М., 1989, с. 38.

Чкалов и Стаханов нужны как рекордсмены. Папанин — как покоритель Севера...

Исполнив долг, подвиг, установив рекорд, они оказываются обреченными на бездействие и таким образом аннулируются, как это было заведено в древнегреческой мифологии. Сталинские соколы после свершения подвигов — это люди, пребывающие в отставке: либо почетной, либо опальной. Они либо забираются богами на Олимп, где их работой становится сидение в почетных президиумах торжественных собраний, либо проваливаются в Тартар, где их удел уже не столь однообразен — они могут быть засаженными в привилегированную шарашку или стертыми в лагерную пыль.

Взаимоотношения между смертными и бессмертными не осложнены деликатными вопросами социальной справедливости и великой идеей равенства.

Обитатели кремлевского Олимпа не смущают свои души вопросами об основаниях своего личного бессмертия. В свою очередь смертные не задумываются над тем, почему они должны быть непременно смертными. Это их работа и удел. Когда раскулаченных мужиков из «Котлована» отправили на плоту вниз по реке умирать, то вдогонку им пролетарий Жачев крикнул: «Эй, паразиты, прощай!» Те ответили тем же, но, правда, без энтузиазма протяжным «прощай».

Это еще один симптом совершенно особого состояния — мифологической прострации. Случившаяся уже после войны смерть Сталина-Зевса явилась фактом абсурдным с точки зрения мифологической ирреальности. Смертные устремились к гробу бога, повинуясь бессознательному желанию удостовериться лично в возможности невозможного — физической смерти бессмертного.

Смерть бога и сопутствующие ей апокалиптические страхи лишь оттенили то обстоятельство, что 30-е годы для нашей страны явились не просто тем временем, когда социальная действительность оказалась искаженной или извращенной, но именно тем временем, когда эта действительность оказалась тотально отмененной.

Еще одна примета абсолютного господства мифологического сознания над реальным бытием — отношение к метаморфозе.

Метаморфоза, которая в немифологизированном мире есть таинство, свершающееся скрытно, чудо, недоступное для наблюдения невооруженным глазом, в мифомире — наглядная обыденность, один из самых любимых аттракционов масс. Оттого такая любовь к рекордам на земле, под землей и в воздухе. Оттого такая страсть и такое доверие к всевозможным фантастическим изобретениям и прожектам преобразования. Оттого Лысенко предпочитается Вавилову.

Для мифологического сознания представление о жизни как о процессе невозможно. Категории эволюции, становления для него абсурдны. Оно принимает только одну форму развития жизни, то, что является скачком, эксцессом. Жизнь, по логике этого сознания,— перманентный эксцесс. В сущности, и сама революция для него — глобальная метаморфоза. Она не просто средство преображения действительности, но как бы сущностная и единственная форма бытия.

Культ революционности в 20—30-е годы был в первую очередь связан именно с мифологическими основами общества. Именно эту сторону так замечательно едко высмеял М. Булгаков в «Роковых яйцах» и «Собачьем сердце».

Но сторона эта была реальностью отнюдь не иллюзорной. Приверженность к революционаризму носила устойчиво-массовый характер.

Победа, одержанная «суммой» над «единицей» и всех над одним, с железной, неукоснительной логикой предопределяла революционистские формы бытия. Оргиастические инстинкты развязывали созидательно-разрушительную энергию масс. А затем все основные, узловые моменты жизнедеятельности естественным образом облекались в форму оргии — и праздники, и будни.

Ударничество — оргия труда.

Торжественные встречи челюскинцев или папанинцев — оргии поклонения.

Процессы над врагами народа или собрания для разоблачения безродных космополитов — оргии посрамления.

Оргии подстегивают повседневный иррационализм. Они — убедительная демонстрация могущества Суммы, ее великой исторической победы над единицей. Они к тому же эффективный способ удержания тотальной власти Суммы над единицей. То обстоятельство, что иерархическую пирамиду сталинского мифомира венчает величественная единица вождя, никого не должно обманывать. Вождь здесь — равнодействующая массы, ее идеал.

Также и культ почитаемых героев 30-х годов едва ли возможно интерпретировать как обостренное внимание общества к личностному, индивидуальному началу человека. Интерес массы к Стаханову, Ангелиной, Папанину и другим был интересом к правофланговым, к людям, возглавляющим колонну, персонифицирующим строй.

Мифологизированный мир вымывает из человека внутренние свойства, все неповторимое, особенное. И в этом смысле более других пострадал сам Сталин. Уж он-то внеличностен и внеиндивидуален абсолютно. Поэтому сегодняшние попытки разобраться в психологической и моральной подоплеке поступков «отца народов» изначально ложны, просто бессмысленны: не в чем разбираться, нет предмета для анализа.

Обращаясь к мифам Древней Греции, мы видим причудливость и прихотливость поведения обитателей Олимпа, того же Зевса, но не ищем этических оснований его произвола. Ну, возжелал громовержец прекрасную Ио и, опасаясь ревности Геры, превратил девушку в корову, чем обрек на ужасные страдания... Ну, проглотил в другой раз богиню разума Метис... Ну, сжег царь богов свою любимую Семелу, дочь фиванского царя... Кому-нибудь приходит в голову обсуждать личную меру вины кого-либо из всесильных богов?

Такова мораль мифомира — она внеличностна и надиндивидуальна. И такова его конституция — она не «замечает» индивида, его прав и свойств. Те, кто живет на небесах и имеет собственные греческие и римские имена, являются знаменателями общих явлений и обобщенных желаний.

Но что правда, то правда, древнегреческие боги и перипетии их жизни представляют собой плод игры коллективного воображения. Тогда как события и обстоятельства сталинского правления — доподлинная реальность. Ее достоверность не делает ее менее мифичной. Так же, как ее мифичность не отменяет ее реальности.

Мораль и конституция сталинского мифомира оперируют только категориями, выражающими нечто коллективное, суммарное, обобщенное. В нем субъектами могут быть только нации, народности, колхозы, заводы, города, регионы, классы, партии. Индивид не то чтобы оказывается вне закона. Его индивидуальное сознание, едва начинается вселенский пьяноворот, должно быть отброшено за ненадобностью как градусник, опущенный в кипяток.

Это и было сделано уже в пору гражданской войны с протестами Горького, Короленко, обращавшими внимание вершителей «революционного правопорядка» на беззакония и ненужные жестокости. Замечательно простодушно объяснил ситуацию в связи с «делом Миронова» И. Т. Смилга. Оправдывая жестокости и зверства на Дону, государственный обвинитель обратился к опыту французской революции, когда «войска Конвента совершали ужасные поступки, ужасные с точки зрения индивидуального человека»[6].

То, что ужасно с точки зрения единицы, то приемлемо для Суммы.

Законы мифомира столь же фантастичны с позиции здравого смысла, как и законы микромира. На это, к слову сказать, обратил внимание и Я. Голосовкер, назвавший ядерную физику

[6] «Огонек», 1989, № 17, с. 18.

«интеллектуализированной мифологией»[7].

А сегодня с высокой степенью убежденности можно говорить об известной адекватности последствий, которыми грозит расщепление микро- и мифомира. Грозит оно, как мы знаем, огромными выбросами энергии столь же разрушительной, сколь и созидательной.

Сталинизм вполне сопоставим с ядерной бомбой, и по характеру воздействия на среду он и сегодня представляет радиоактивную опасность.

Сегодня мифологизм в общем и целом вошел в берега подсознания. Сегодня он дает о себе знать опосредованно, косвенно... Резче всего — в рок-музыке или, правильнее сказать,— в рок-движении. Его отзвуки можно прослышать в победоносных триумфах «фильмов ужасов». Его отблески просматриваются в телевизионной агонистике — во всех этих ритуализированных оргиях спортивных ристалищ, конкурсов красоты, развлекательных шоу.

Но это именно отблески и отзвуки. А вот тогда, в 30-е, миф вырвался из берегов подсознания и затопил сознание, а с ним и бытие.

Тогда и случилось стихийное бедствие, подобное тому, что описано у Пушкина: «И всплыл Петрополь, как Тритон, по пояс в воду погружен».

С точки зрения индивида, было еще страшнее: и Петрополь, и все города, и все деревни были по пояс в крови. Но с позиции Суммы то была величественная картина социальных преобразований.

●

Без этого в самых общих чертах обозначенного мифоздания, без этого эскизно представленного здесь мифосозерцания трудно представить себе весь драматизм положения искусства в то время.

Ведь художественное сознание уже по самой своей природе демифологично. Оно более сознательно, чем миф. Художественная реальность «замечает» свою условность, на что совершенно не способен миф.

Замечает свою условность и фольклорное сознание. Сказка знает, что она выдумана. Миф об этом не подозревает. Как и человек, находящийся внутри мифоздания.

Религиозному человеку нужна вера, чтобы принять сверхъестественное, чудесное. Человеку мифомира и этого не нужно. Он принимает любое чудо как совершенно естественную данность.

Миф, не будучи продуктом личной творческой воли, индивидуальных творческих усилий, не ведает, что это такое.

Художественное сознание постигает их цену. Оно конституционно узаконивает права и обязанности единицы. Оно есть продукт индивида и его сверхзадача.

Художник может пользоваться, как и мифотворец, тем же оргиастическим источником (коллективным воображением), но в отличие от последнего не может не сознавать относительности своего личного положения в этом мире.

Появление индивидуального автора в пределах мифомира — это событие, равнозначное подвигу Прометея, бросившего вызов Зевсу. Не случайно Гомер, Эсхил, Софокл, рискнувшие взять на себя роль повествователей и толкователей Общеизвестного, становятся в ряд мифологических героев.

Индивидуальное авторство издревле осознается как богоборчество, поскольку за ним — героическая попытка перераспределить коллективную мощь коллективной творческой способности, похитить часть ее у нерасчлененной массы, персонифицировавшей себя в Зевсе или Дионисе, и вручить ее отдельному человеку.

Художественное сознание — это область индивидуально-творческих проявлений и уже в силу одного этого не может не вступить в конфликтные отношения с мифологическим сознанием, сначала скрытные, нечаянные и вроде

[7] Голосовкер Я. Логика мифа. с. 71.

бы невольные, а затем явные и отчаянные.

Этим и примечательна история советского кино на протяжении всех семидесяти лет. Она испещрена трагическими коллизиями героических противоборств художников с мифотворцами, самоубийственных компромиссов и столь же самоубийственной бескомпромиссности художественной деятельности в границах социального мифотворчества.

И Эйзенштейн, и Довженко, и Вертов, и многие другие, может быть, и хотели бы, подобно Золотой рыбке из пушкинской сказки, послужить на посылках у оседлавшей мифоздание командно-административной системы — хотя бы в интересах личного благополучия,— да не смогли.

Те, кто смог, поплатились даром небес — творческой способностью.

История советского кино — трагическая история. Она трагична и внешне, и внутренне. И уже в силу этого история советского кино по-настоящему, без приписок и снисхождений героична.

Но непосредственно о ее коллизиях — в следующей статье.

К 70-летию советского кино

Ефим Левин

Пепел и огонь

Мы берем из прошлого огонь, а не пепел.
Жан Жорес

Историк советского искусства, если он не хочет оказаться вне своей профессии, должен обладать концепцией исторического развития нашего общества. Иначе он не сможет решить даже изначальные проблемы систематизации и классификации материала, ибо эти предварительные процедуры непременно включают оценочный момент. Утверждение М. Бахтина о том, что безоценочная история искусства невозможна, верно для всех ее уровней, начиная с первичного — с собирания, обзора и описания материала. Необходимость общей исторической концепции осознается особенно остро при обращении к истокам советского искусства (и кинематографа, в частности), при анализе его генезиса, становления и первого этапа, когда определились родовые признаки нового художественного мышления и завязались основные противоречия как внутри этого мышления, так и между искусством и государством.

Вопрос вопросов сегодня — было и есть ли развитие нашей страны, начиная с Октября, органичным? На него отвечают по-разному. Определились по меньшей мере три фундаментальных ответа.

Первый звучит так: да, советское общество и государство, его социально-политический строй развивались и развиваются органично. Это значит, что последовательно и однозначно, сквозь все противоречия и случайности осуществлялась и осуществляется исходная генетическая программа; каждый последующий этап всесторонне обусловлен предыдущим и все более полно реализует не воображаемую, а действительную внутреннюю задачу программы — раскрывает объективное, а не мыслимое (и оформленное в официальной идеологии и мифологии) содержание всего исторического пути государства — пути единственно возможного. Ибо Октябрьская революция, что бы о ней ни думали ее творцы, куда бы они ее ни направляли,— шла своей дорогой и имела внутренней, исторической задачей не разрушение, а продолжение, совершенствование и укрепление этой абсолютистской государственности в республиканском политико-идеологическом оформлении.

Второй ответ сводится к следующему. Да, развитие нашей страны было и остается органичным, однако в первоначальной, бесспорно социалистической, хотя и неполной и потому на ходу изменяемой (но не отмененной, не замененной) программе произошли мутации — серьезные, но не губительные: предельно истончилась, но не порвалась «дней связующая нить». И задача нынешнего этапа состоит в том, чтобы с учетом современных условий, на новом витке спирали взять на вооружение и совершенствовать исходную матрицу, направить социалистическую революцию в ее прежнее русло, ибо Октябрь — не зеркальное отражение самодержавия, как думал не один Троцкий («без царя, а правительство рабочее»), не сугубо российский и неизбежный вариант рабовладельческо-феодального, государственно-корпоративного капитализма в маске социализма, а закономерный, всесторонне подготовленный и многократно обусловленный этап российской истории как части истории всемирного ос-

вободительного движения. Оно продолжается в разных формах повсюду, а нам сегодня выпало на долю твердо, с более глубоким и дорого оплаченным знанием следовать его законам, согласно которым в нашей стране должен вступить в свои полные права ленинизм — теория и практика социалистической демократии. Для ее победы созрели все решающие условия, как и в октябре 1917 года, важно только не подгонять историю, не поддаться вновь искушениям левого и (или) правого экстремизма и по-новому прочесть программу Октября, которая — ничуть не утопия, не иллюзия, не самообман, не ловкая демагогия, а историческая неизбежность: мир — народам, земля — крестьянам, заводы — рабочим, вся власть — Советам.

Суть третьего ответа можно изложить так. Развитие нашей страны было органичным до конца 20-х — начала 30-х годов: в тот период трудно, не без потерь и противоречий осуществлялась не безупречная, однако корректируемая самой жизнью большевистская стратегия социалистического строительства, хотя и в условиях политической несвободы и идеологического принуждения. Однако все более полное утверждение социалистического базиса сопровождалось бы созиданием подлинно демократической надстройки, так что отпадала бы необходимость в тех временных ограничениях прав и свобод, которые не были предусмотрены партийной программой, провозгласившей эти права и свободы неотменяемыми и жизненно важными в полном объеме. Но на переломе десятилетий сталинизм, к тому времени уже в основном сложившийся как политика и идеология в антиленинскую систему, свернул страну с революционного пути на путь прежний, самодержавно-российский. Органичное развитие было прервано, мы получили в наследство псевдосоциалистическое авторитарное государство и должны теперь его не перестраивать, а по сути строить заново, начиная с базиса, вернувшись на верную дорогу в том месте, где страну с нее сбили, то есть восстановить порвавшуюся «связь времен». И это вполне возможно. Более того: нам придется это сделать. Исторический императив ныне тот же, что в октябре 17-го года: силы прогресса сегодня объединены лозунгами: «Долой самодержавие, да здравствует демократическая революция!» Маркс считал, что история не ставит перед человечеством невыполнимых задач: если задача возникла, значит, созрели условия для ее решения.

(Внутри всех трех ответов существуют разные точки зрения на причины возникновения и утверждения сталинщины и на ее соотношение с ленинизмом, однако это уже иная проблематика.)

Каким бы ни считать развитие послеоктябрьского общества — то ли вполне, то ли не вполне органичным (деформированным) или прерывистым, двухэтапным (и органичным внутри каждого этапа),— в любом случае проблема *преемственности* (взятой с положительным или отрицательным знаком) существует объективно, и от нее никуда не деться.

В этой статье мне хотелось бы частично рассмотреть лишь один ее аспект на материале левого искусства 20-х годов, в основном кинематографа и отчасти — театра, в русле третьего из приведенных выше ответов на вопрос вопросов.

Конечно, любая концепция есть своего рода предубеждение: беда, если, став догмой, она поработит исследователя. Но эмпиризм еще опаснее и безусловно бесплоден. А чтобы не стать жертвой теоретической предвзятости, необходимо, как известно, следовать принципу историзма; он побуждает исследователя непрерывно сопоставлять концепцию с изучаемым материалом в определенном социокультурном контексте, поверять ее алгебру и гармонию неисчерпаемой реальностью — той самой, которая неизмеримо богаче самой глубокой теоретико-познавательной предпосылки и содержательнее самой широкой теории; в нерегламентированном, равноправном диалоге концепция и эмпирия задают друг другу вопросы и сопоставляют ответы, и в результате концепция ненасильственно оркеструет разноголосицу материала так, что в партитуре каждый голос на-

ходит свое закономерно обусловленное место и звучит осмысленно, высказывается полно, свободно и громко и не заглушает при этом другие голоса. А естественная, неизбежная ограниченность и субъективность любой точки зрения не мешает ей, не претендующей на статус абсолютной, быть истинной в своих пределах.

●

Левое искусство 20-х годов вновь оказалось под перекрестным огнем. Вокруг авангарда, как и встарь, кипят страсти, великие и мелкие, здесь скрещиваются шпаги и мелькают финки. Интерес к нему, внезапно вспыхнувший, понятен; не удивляют очень громкие голоса обвинителей и защитников и напряженный личный тон в споре о явлении, достаточно от нас отдаленном — и волею истории предельно к нам приближенном. Во многих отношениях нет сегодня ничего более злободневного, садняще болезненного, мучительно-вопрошающего, тревожащего, требующего нового анализа, современного понимания и исчерпывающей, надежной, убедительной оценки, распутывающей все узлы и снимающей с сердца непомерную тяжесть, чем наше левое искусство. Оно видится моделью тех кричащих и кровоточащих противоречий всего нашего общественно-культурного бытия и страшной судьбы искусства в нем, которые вполне открылись нам только в свете нашего трагического опыта, оно представляется сгустком незаживающих проблем, которыми опутаны и мы. И основные среди них — причины исторической беды авангарда и его историческая вина (как социально-психологический феномен) — добровольный и радостный отказ от независимой гражданской позиции, невостребование суверенных прав искусства, безоглядное растворение в текущей политике и безоговорочная и полная идеологизация, стремление стать государственным подотчетным и подконтрольным институтом наравне со всеми другими.

Проблемы безотлагательные. Все дело в историческом к ним подходе.

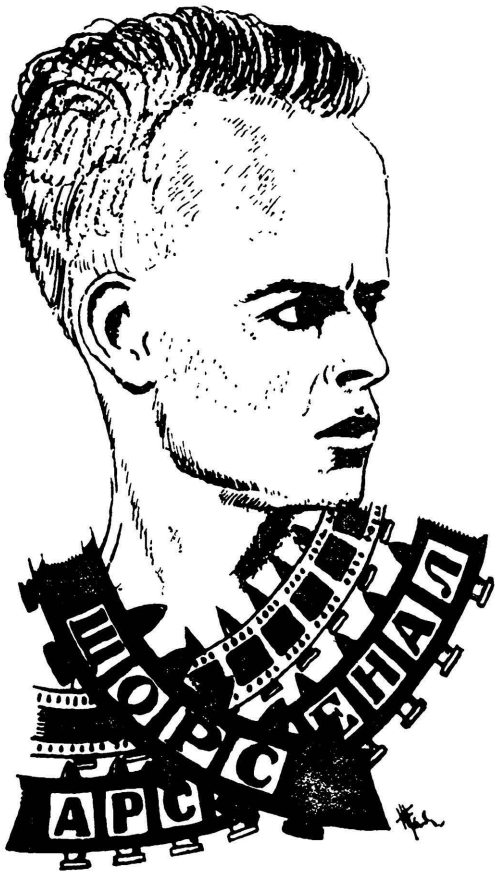
Фундаментальный родовой признак рожденного Октябрем левого искусства, отличающий его от европейского авангарда,— революционное просветительство. Нашим новаторам изначально был чужд герметизм, эксперимент в колбе, обращение только к людям своего круга, к профессионалам, выработка языка, внятного лишь посвященным. Зачинатели нового искусства с самых первых своих шагов были ориентированы демократически — на массовую аудиторию, на минимальную дистанцию, на полный контакт с публикой.

Содержательной и формообразующей доминантой творчества Эйзенштейна, Вертова, фэксов, Мейерхольда в первой половине 20-х годов была абсолютная установка на зрителя. Сосредоточенное внимание к массовой демократической аудитории, напряженные попытки установить с нею полное взаимопонимание и прочную обратную связь, страстное стремление немедленно, полно и адекватно ответить на ее запросы и вести за собой — все это было непосредственно обусловлено просветительскими задачами, поставленными Октябрем и осознанными как первоочередные, безотлагательные, жизнеопределяющие. Искреннее желание создать для народа, свершившего величайшую революцию, новое, небывалое искусство и с его помощью нести трудящимся, ранее отторгнутым даже от элементарной грамотности, подлинные знания, мысль, культуру, дарить радость познания, освещать дорогу к будущему и этим участвовать наравне со всеми в переустройстве мира на разумных, коллективистских, братских началах — вот чистый огонь, зажегшийся тогда и ярко горевший до времен «великого перемола»

Авангард в театре и кино искал и находил новые формы злободневно-политического, агитационного, митингово действенного зрелища. Эти формы в целом оказались переходными, что не снижает несомненную, подтвержденную историей ценность опробованных в те годы художественных систем как систем экспериментальных. Богатейшую лабораторию левого искусства время

Дружеские шаржи художника Петра Галаджева, опубликованные в киножурналах 1920—1930-х годов

Дзига Вертов



Александр Довженко

Лев Кулешов

не заколотило наглухо, не задвинуло в чулан — наоборот, поставило на подиум для всеобщего обозрения: изучайте! Этот огонь устоял под ледяными ветрами, он горит для нас и сегодня, освещая духовно-творческие истоки отечественного классического авангарда и дорогу будущим его наследникам, помогая — что очень важно — разобраться в том, к чему ныне прилагают то же определение.

Но остался и пепел. Это пепел бесчисленных братских костров, это пепел крематория. Не станем от него отворачиваться — позор и горе нам, если он перестанет стучать в наши сердца.

Беда творцов левого искусства состояла в том, что они страдали тяжелой, застарелой наследственной болезнью российской демократической интеллигенции — комплексом социальной неполноценности[1]. Их угнетало сознание невольной, но все равно непростительной вины перед трудовым народом — высокое нравственное сознание, заставлявшее их чуть ли не стыдиться своих «свободных» профессий как почти паразитических. Свидетельств на этот счет — сколько угодно. Общую формулу дал Луначарский: в десяти водах надо варить и мыть интеллигента, надо его долго трепать, прежде чем он станет полезным членом нового общества. Интеллигенты, принявшие революцию, призванные ею и пошедшие, как демонстративно выразился Маяковский, в «услужение» к новому строю «ассенизаторами и водовозами», были убеждены — не поветрием, а отечественной духовной традицией — в праве трудящихся на недоверие, на отношение к ним как к гражданам второго сорта и готовы были всю жизнь сдавать экзамены на социальную полезность, необходимость и преданность народному делу. Причем в этом ни минуты не сомневались не только авангардисты и не одни потомственные интеллигенты Эйзенштейн и Мейерхольд, но и интеллигент первого поколения Довженко: все они, за редкими исключениями, добровольно и доверчиво отдавали себя силам, взявшимся их мыть и трепать, и сами себе устраивали те же процедуры. А когда Маяковский сказал, что он «народа водитель и одновременно — народа слуга», то было поздно: «богоизбранные» водители в свои ряды поэта не приняли: во-о-он твой шесток. И вот Юрий Карлович Олеша палачески пытает себя: в чем же я все-таки не прав, не дотягиваю, не соответствую, а Всеволод Эмильевич, истекая кровью на дыбе, казнит себя за то, что не был в 1923 году достаточно бдителен — не разглядел иуду во втором человеке в государстве и посвятил Красной Армии и Троцкому, «первому красноармейцу» (штамп тех времен), спектакль «Земля дыбом».

Вина первых наших просветителей в том, что они поначалу из лучших побуждений и из недоверия к себе отказались от критического отношения к революционной действительности, от самостоятельного ее осмысления и независимой оценки, а задачу свою увидели лишь в пропаганде новых ценностей, в агитации за новый мир, в популяризации политической программы, идеологических установок, очередных лозунгов, не подлежащих, как и сам идеал, ни обсуждению, ни соотнесению с реальностью. То был отказ от личной ответственности за действительность, за ближайшие и отдаленные последствия своей работы и слияние с ответственностью коллективной.

Эта последняя естественна в условиях войны и в первобытно-общинном строе, она — продукт, гарант, нравственный кодекс и морально-правовой регулятор родового сообщества, в котором еще не выделено индивидуальное сознание и не противопоставлено родовому и патриархальному. Как известно, патриархальное общественное сознание не было для России абсолютным прошлым, революция актуализовала это сознание, напол-

[1] Об этом замечательно написала Л. Я. Гинзбург в статье «И заодно с правопорядком...» («Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения». Рига, 1988). Этот не изживаемый парадокс — «Совершилось интеллигентское (в традициях русской интеллигенции) отречение от своих духовных принципов» (с. 222) — пережит и осмыслен ею историко-автобиографически.

нив его новым содержанием, и многие демократически и социалистически ориентированные интеллигенты, жаждавшие избавиться от своего, как им казалось, частного (и потому частичного) существования, в слиянии с рождающимся (в ходе гражданской войны) всенародным коллективом, в растворении в нем без остатка увидели единственную и давно желаемую возможность изжить свой мучительный, травмирующий комплекс.

●

Пока революционная волна шла на подъем и решался вопрос «кто кого», пока романтические, планетарно-освободительные и социалистическо-космогонические идеи окончательного переустройства мира, новомистическая вера в близость царствия свободы, равенства и братства на земле были живыми компонентами общественного сознания и сами по себе, и потому, что легко привились к его глубинным мифологемам и религиозным структурам, пока сокрушающее врагов единство всех прежде эксплуатируемых и угнетенных было не только исторически неизбежной и жизненно необходимой иллюзией, но и очевидной реальностью (ее составляли «мы», а противоположная реальность — это «они») — суровый военный режим политического комендантского часа и идеологического осадного положения нимало не сковывал авангардистов творчески, не ограничивал художественную свободу и фантазию, напротив, стимулировал их, понуждал искать новые выразительные средства и формы, создавать новую поэтику прямого диалога с аудиторией, не опосредованного традициями высокого искусства, этой аудитории неведомого. Парадокс здесь чисто внешний. Революция поставила художника лицом вплотную к идеалу будущего (вскоре Бе-Блю-За[2] стала тыкать Мейерхольда носом в этот идеал как в наличную действительность и нападать на режиссера за то, что он не хочет ее показать на сцене в химически чистом виде). В сравнении с завтрашним сегодняшний день переживался как малоценный, преходящий, как сырой материал и лишь приготовление к светлому царству социализма на всей земле (полная победа скорой мировой революции — аналог второго пришествия)[3]. Поэтому содержанием художественного сознания авангардистов стали не современность и прошлое, которые по сути запрещено было оценивать вопреки или даже с небольшими отклонениями от господствующей точки зрения, а идеи и идеалы, воспринятые как абсолютная истина, как последнее слово самой Истории. Это давало полный простор поискам способов максимально действенного выражения «идеологического задания» без соотнесения высокой идеологии с низкой, презренной прозой повседневности, каковая все равно ведь в ближайшее время будет до неузнаваемости изменена — с активнейшей помощью жизнестроительного искусства. Отсюда — невиданная (и в 30-е годы отнятая) свобода созидания (не только) авангардистских художественных систем — и их неклассичность, экспериментальность, их принципиальная установка на злобу дня и на полемику с традициями отображения действительности как *единственного* материала творчества и содержания художественного сознания.

Но к середине 20-х годов положение в стране изменилось, повседневность со всеми ее проблемами властно заявила свои права, и пришло время все чаще отводить взгляд от будущего и смотреть ей в лицо. Вглядываться в жизнь приходилось сквозь идеологические призмы — на свою беду, снять розовые очки левое искусство (и не только оно) не сумело. Однако, к его чести, оно все же смогло пробиться сквозь многие предубеждения и порядочно отрезвело. Как это происходило и во что выливалось — отдельная тема,

[2] Этой презрительной кличкой Всеволод Эмильевич окрестил театральных критиков Э. Бескина, В. Блюма и М. Загорского.

[3] Об этом хорошо написал И. Клямкин («Новый мир», 1989, № 2).

здесь напомню лишь, что частичное (но не затронувшее идеалы и пафос их утверждения) освобождение от политико-идеологического гипноза дало о себе знать наиболее ярко в появлении и усилении сатирической тенденции (гротесково-саркастический финал авторского варианта «Генеральной линии» Эйзенштейна — выразительный, емкий образ бюрократианы, его замысел злой социальной комедии «МММ», сатира в поэзии Маяковского, его «Клоп» и «Баня» и замысел поэмы «Плохо», мейерхольдовские спектакли по этим пьесам и более ранний «Мандат» по Эрдману, равно как не состоявшийся в ТИМе «Самоубийца»).

Новое, критическое отношение к современности, воспринимаемой теперь не только романтически, аналитически осмысляемой с неведомой ранее тревогой, проявилось у Эйзенштейна в 30-е годы в замыслах фильмов по «Черному консулу» Виноградова и «Лже-Нерону» Фейхтвангера, тему которых режиссер обозначил в своих заметках так: «превращение народного вождя в тирана» (он ее разработал позднее в трехсерийном сценарии «Иван Грозный», задумав не обычный историко-биографический фильм, а историко-философскую трагедию). Сюда же относится трудно давшееся переосмысление сценария Ржешевского «Бежин луг» — отказ однозначно оправдать и подстрекательски воспеть донос. Эйзенштейн непоследовательно, на ходу, когда уже было поздно, попытался интерпретировать темную историю убийства подростка (решенную драматургом вполне в духе времени) как проявление извечного конфликта двух стадий исторического развития человечества, двух антагонистических типов мышления.

Не менее показателен, хотя и по-иному, творческий путь Вертова. Стопроцентный авангардист в 20-е годы, он в 30-е приходит к классической ясности, упорядоченности, гармонии киноязыка, но остается революционным романтиком «с головы до пят» и воспевает не новоявленного «великого вождя международного пролетариата», а Ленина («Три песни о Ленине», 1934) и Материнство; однако в «Колыбельной» (1937), так хорошо задуманной и начатой, тема счастливой женщины-матери вскоре вытеснилась съемками официально утвержденного облика «страны победившего социализма»: парады, демонстрации, ликующие массовки, непременные широкие улыбки на лицах рабочих и крестьян. Поэтическое восприятие действительности, рожденное первыми послеоктябрьскими годами, здесь превратилось в свою противоположность и выглядит пародией и самопародией, даже карикатурой.

Что случилось с Вертовым? Он, документалист, утратил свой исходный жизненный материал — *движение* действительности к идеалу и *приближение* идеала к действительности. Возвышенная мечта и суровая реальность трагически разошлись. Снимать сам идеал невозможно: как говорят операторы, на что наводить фокус? А то, на что фокус наводить было можно и даже весьма желательно, открылось подменой идеала, пародией на него, что и зафиксировано честно в «Колыбельной». Понимал ли режиссер, что его великий «Кино-глаз» видит теперь мнимую реальность и не пробивается к подлинной? Или полагал, что времена не изменились, нынешние демонстрации означают то же самое, что «народные сцены» и парады начала 20-х годов, и их патетический монтаж так же выразит дух и энергию «победившего социализма», как в «Кино-Правдах», в фильмах «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира» воплотились энтузиазм, вера, надежды «страны-подростка»?

Мейерхольд после «Д. Е.» («Даешь Европу», 1924) не выпустил ни одного нового агитспектакля: «Д. С. Е» («Даешь Советскую Европу», 1930) — новая редакция «Д. Е.». Он ставит классику («Ревизор», «Горе уму», «Дама с камелиями»), обновляет свои прежние постановки («Дон Жуан», «Свадьба Кречинского», «Маскарад», «Горе уму»), а в современность всматривается, освобождаясь от революционного романтизма и стремясь постичь ее противоречия:

«Командарм 2», «Список благодеяний», «Одна жизнь» (инсценировка романа «Как закалялась сталь»). В «Последнем решительном» и «Вступлении» поэтика агитационно-пропагандистского политического спектакля претерпевает существенные изменения: Мейерхольд развивался во всех отношениях.

Эволюция авангарда — бесценный опыт, его забвение — бескультурье, а клевета на него — мракобесие.

Разумеется, здесь не нужно ничего упрощать, выпрямлять, подчищать, чтобы «высветлить» трагические лики. И творчество, и сознание авангардистов отразили узловые противоречия истории страны, стали разорваны, изуродованы, и еще предстоит выяснить, что на самом деле художники думали «о времени и о себе», все ли и всю ли правду сказали, что поняли, а что не сумели, не могли, не захотели или побоялись понять, где были искренни, а где, может быть, наступали на горло собственной мысли и совести, где разделяли общие заблуждения, а где вступали в сделку с дьяволом.

Сейчас речь о другом — о том, что создатели революционного искусства в 30-е годы оказались слугами других господ и, добровольные заложники данного однажды честного слова, продолжали нести свою службу — если не произведениями или не всеми из них, то именами и авторитетом. Вот это тоже пепел — убеждение, что клятва богу обязывает хранить верность занявшему его место сатане, ибо, мол, дни его не вечны, козни преходящи, а Идея все равно уцелеет и воссияет в прежнем блеске, когда будет сорвана седьмая печать. Какими бы мотивами ни руководствовались великие наши мастера, принимая адские правила игры «зверя из бездны», они обрекали себя на страшные духовные муки, на бесплодие или смерть: если жить на коленях еще как-то можно, то творить — никогда, а выиграть у князя тьмы еще никому не удавалось: он не признает никаких правил.

Вертову после «Трех песен о Ленине» не дали осуществить ни один крупный оригинальный замысел («Колыбельная» — не оправдавший себя компромисс, и больше Денис Аркадьевич на него не шел, предпочтя стать, по сути, безликим режиссером-монтажером). Не тронув Мейерхольда, ему дали бы уйти целиком в оперный театр, в классику? Нет, его и там не оставили бы в покое: опера — это бегство, дезертирство, укрытие от служения современности своим искусством, ты хитер, да и мы не лыком шиты, служи нам, как служил прежним хозяевам. Не умри Эйзенштейн в 1948 году, он был бы вновь ошельмован, как в 1946-м, если бы не поставил верноподданнический фильм — своих «Донецких шахтеров» во искупление второй серии «Ивана Грозного». Союз с дьяволом хуже смерти: он должен оплачиваться бесчестьем.

●

Нет ничего более бесплодного для историка (искусствовед не исключение), чем любое упрощение. Односторонность всегда ведет к искажениям, губительным не только для понимания прошлого, но и для осмысления настоящего и размышлений о будущем. Образцы такой предвзятости — статьи в журналах «Москва», «Наш современник», в которых наше левое искусство обрисовано только самыми черными красками; оно предстает мрачным, зловещим заморским чудовищем, сладострастно и безнаказанно попирающим беззащитную русскую культуру; авангардизм для авторов этих и подобных им статей есть злонамеренное порождение левого экстремизма, который подготавливает тоталитаризм, служит ему, бесплоден, ядовит, порочен, несет в себе только «разрушительное начало» и не имеет никаких положительных идеалов, не обладает конструктивным подходом, зато в избытке — крайним индивидуализмом: «большие общественные задачи ему чужды», «насилие в крови авангардизма»[4], «авангардизм опасен во все времена»[5]. Спорить на почве науки с «защитниками» реа-

[4] «Москва», 1988, № 12, с. 175.
[5] Там же, с. 179.

лизма, растоптанного и обесчещенного подрывными, антипатриотическими, космополитическими ратями, сплоченными троцкизмом, невозможно: все обвинения либо голословны, либо построены на искажении исторического материала (не говоря уже о том, что «неистовые ревнители» отечественных традиций, во всем *не*русском видящие *анти*русское, во всякой национальной критике и самокритике — русофобию, сам реализм понимают крайне убого — как нечто неприкасаемое, завершенное, химически чистое, постоянно равное самому себе, не знающее противоречий, развития, враждебное новаторству и эксперименту, нечто такое, что надлежит, подобно недвижимому имуществу, сдавать от поколения к поколению по сакральной описи неликвидов). Однако и без внимания оставлять подобные «нелитературные обвинения» (Пушкин) негоже: опровергать их лучше всего, видимо, серьезными теоретическими исследованиями, как это делает, например, Владимир Новиков, убедительно показавший в ходе конкретно-исторического анализа, что русский авангард, принципиально отвергавший всякий стандарт и любую унификацию, «был мощной духовной антитезой набиравшему силу тоталитаризму»[6], а в политических позициях и в декларациях мастеров нашего левого искусства необходимо разбираться специально, не отождествляя манифесты и посты с творческой практикой, изучаемой не изолированно, а в широком социокультурном контексте (не только отечественном, но и европейском) и во всех ее живых противоречиях.

Но авангардизму предъявляют огромный счет и настоящие ученые, среди которых — наш крупный философ, эстетик и культуролог Юрий Николаевич Давыдов. Свою точку зрения он изложил в дискуссии «Миф и мораль» («Искусство кино», 1988, № 6; цитируя его суждение, указываю страницы этого номера).

Ю. Н. Давыдов считает, что в 20-е и 30-е годы Эйзенштейн уходил в «реставрацию архаических мифов», создавая концепцию «интеллектуального кино» и теорию пафоса, ибо находился «во власти сознания кризисного типа» и пытался «превратить его в позитивный метод художественного творчества, не меняя при этом его глубинных оснований — его «основного мифа» (с. 11). Это сознание, по мнению философа, питается «идеей безысходного кризиса, переживаемого не только культурой Запада, но и всей западной цивилизацией», а у истоков «основного мифа» «мы встречаем Р. Вагнера с идеей «гибели богов» европейской культуры» (с. 10).

Между тем сознание ни молодого, ни зрелого Эйзенштейна (это же относится к Вертову, к фэксам) не было кризисным в интерпретации этого определения Ю. Н. Давыдовым, а цельным, рационалистическим, просветительским, оптимистическим. Каждый, кто изучал наследие великого режиссера и теоретика, стремясь следовать принципу и методологии историзма, знает, что для Эйзенштейна «гибель богов» — не «безысходный кризис», а одна из закономерных стадий развития человеческой культуры. В 20-е годы он полагал, что этот этап остался в прошлом и сохраняет лишь музейное значение (классики не отрицались авангардом абсолютно, не зачеркивались, не уничтожались, а сбрасывались только «с корабля *современности*» — как не отвечающие времени, не способные непосредственно и с максимальной активностью ответить на злободневные запросы массовой аудитории, непросвещенной и неподготовленной, далекой от классического искусства по своему жизненно-практическому и духовному опыту). Позже выработалось иное отношение к культурному наследию (достаточно вспомнить постановку вагнеровской «Валькирии», сценарий «Любовь поэта» и множество не вполне или совсем не отвечающих официальной доктрине изоляционизма статей 30—40-х годов о проблемах русской и мировой культуры).

[6] Новиков Вл. Дефицит дерзости. Литературная перестройка и эстетический застой.— «Октябрь», 1989, № 3, с. 186.

Из недоказанной посылки Ю. Н. Давыдов делает вывод о том, что «интеллектуальный кинематограф» Эйзенштейна» с самого начала рождался не как одно из средств постижения истины *вместе* со зрителем, а как едва ли не главнейший инструмент внедрения в сознание зрителя того, что уже представлялось истиной (к тому же «истиной в последней инстанции») создателям «интеллектуального фильма». А поскольку многие (!) из этих истин... оказались типично мифологическими образованиями, постольку «интеллектуальный кинематограф» оказывался орудием мифологизации сознания зрителя» (с. 11). Как и всякий софизм, это утверждение может быть перевернуто (и останется столь же недоказанным): поскольку не все из «этих истин» оказались мифами, постольку «интеллектуальный кинематограф» не являлся орудием мифологизации». Логики здесь нет никакой.

Подобным же образом интерпретирует Ю. Н. Давыдов эйзенштейновскую теорию патетического построения: оно было необходимо режиссеру, чтобы «управлять зрительским мышлением», получить «полную власть над зрительской массой», превращать спонтанную (свободную) зрительскую реакцию «в управляемую, льющую воду на мельницу идей, угодных режиссеру», идеи же эти принимали в сознании зрителя «форму мифов», поскольку преподносились «как не подлежащая никакой критике данность» (там же).

Нетрудно заметить, что в этих рассуждениях явно смешаны разные вещи — художественная форма и авторская идея. Интеллектуальный монтаж и патетическое построение столь же заслуживают места на скамье подсудимых, сколь, скажем, монтаж повествовательный или метафорический, построение комедийное, трагедийное, пародийное и т. п. Любая художественная система — не только в кино — призвана делать то, что Ю. Н. Давыдов вменяет в вину эйзенштейновским — «внедрять в сознание зрителя» авторское ви́дение мира, всегда явно или скрыто концептуальное, «управлять зрительским мышлением» на основе «полной власти» над аудиторией, превращать свободную реакцию рецепиента в управляемую — иначе произведение искусства не выполнит свою функцию, окажется не воспринятым либо недейственным. Упрекать художника в том, что он художник и пускает в ход выразительные средства, чтобы воплотить свой замысел и поразить, заразить им зрителя, читателя, слушателя, ввести его в свой образный мир и понудить принять его как аналог реальности — значит сражаться с ветряными мельницами: бессмысленно отнимать у искусства его язык, его поэтику и запрещать воздействовать на рецепиента — на том основании, что при этом возможна мифологизация его сознания.

Если бы Станиславский изучил опыт Игнатия Лойолы, он среди предтеч и источников «системы», не исключено, назвал бы и этого гениального психолога, духовидца, великого драматурга и режиссера в своей области — наряду с индийскими мистиками (помните увлечение Константина Сергеевича «лучеиспусканием»?). Вопреки Ю. Н. Давыдову, острый интерес автора «Неравнодушной природы» к «системе» основателя ордена иезуитов — аргумент не обвинения, а защиты: Эйзенштейна вело свойственное добросовестному исследователю стремление продумать весь (а не выборочно) доступный ему материал, чтобы понять механизмы воздействия на индивидуальное и коллективное сознание и подсознание и разобраться в закономерностях восприятия, в особенности — художественного.

Церковь, как извéстно, целью своей ставит именно мифологизацию духовного мира верующего и для тотального воздействия на него пользуется и таким «инструментом внедрения в сознание» того, что ей представляется «истиной в последней инстанции», как система искусств — единство архитектуры, скульптуры, живописи, музыки. Привлекать ли художественное творчество к ответственности за то, что оно располагает «инструментом внедрения» истин, многие из которых могут оказаться типично мифологическими образова-

ниями? Нет, только тех художников, кои не верили в истины, которые внедряли. Что касается наших просветителей, то они до конца своих дней сохранили живую, вынесшую все испытания веру в историческую правду пролетарской революции и в социалистический идеал.

К этому можно по-разному относиться. В причинах незыблемости идеалов следует разбираться, как и в самих идеалах. И нужно проследить, как сказалось на произведениях авангардистов (и не только их) то обстоятельство, что уже в 30-е годы романтическая юношеская вера, так сказать, уходила в себя (если не перерождалась, выражаясь не интимно, а в ритуалах), переставала быть неисчерпаемым горячим источником творческого вдохновения, гражданского энтузиазма и все меньше питала ощущение всемирно-братского единения трудящихся, но все же помогала жить. Необходимо непредвзято, оставаясь на почве историзма и не игнорируя специфику художественного мышления, разобраться в том, почему и как создатели революционно-просветительского искусства вступили в сложные, противоречивые, драматически-напряженные отношения с «простой человеческой совестью» и с «простыми законами нравственности», о чем пишет Ю. Н. Давыдов на странице 13, к сожалению, упрощая реальную ситуацию (достаточно напомнить хотя бы об «Иване Грозном», где Эйзенштейн нашел в себе силы и мужество следовать пушкинской традиции совести — разговор с Сергеем Михайловичем о внутренней связи фильма с «Борисом Годуновым» приводит в своих мемуарах И. Юзовский)[7]. Ю. Н. Давыдову картина представляется однозначной и статичной. А ведь авангардизм развивался — духовно, теоретически, художественно — не однолинейно, не на условной плоскости, а в многомерной реальности. Можно ли рассматривать, скажем, концепции Вертова, фэксов, Эйзенштейна, анализируя лишь тексты, взятые изолированно, вырванные из культурно-исторического контекста, не сопоставляемые с творческой практикой? К чему приводит подобная методология, показывает один пример.

Ю. Н. Давыдов считает, что патетическое построение, по замыслу Эйзенштейна, должно вывести зрителя «из собственного самосознания с тем, чтобы его сознание, ставшее как бы *ничьим, анонимным,* превратилось в аморфную «плазму», готовую принять любые идеи. ...При этом идея, суть дела не анализировались. Все шло в обход сознания. Интеллектуальное оборачивалось антиинтеллектуальным» (с. 11—12). Достаточно обратиться к первоисточнику, чтобы убедиться в некорректности этой упрощенной трактовки, в ее, простите, вульгарно-социологической методологии. Эйзенштейновская теория пафоса не делает сознание зрителя анонимным и «аморфной плазмой», а ведет к расширению его границ и познавательных способностей, к возникновению *«коллективного сознательного»* в акте художественного восприятия и личностного переживания идеи. (Хотя идея — это у Ю. Н. Давыдова неточно, он вообще все идеологизирует и интеллектуализирует.) Разумеется, идея может быть ложной, например, как многие считают, идея бога у Лойолы или Чаши святого Грааля у Вагнера, но следует ли отсюда, что само патетическое построение изначально вредоносно или им запрещено пользоваться, ибо оно оказывается орудием в руках и мифологизаторов, и разного рода манипуляторов общественным сознанием?

Да, Эйзенштейна, как и всех великих художников, вела антично-ренессансная «идея ничем не ограниченного творчества» (с. 13), без которой оно просто невозможно, ибо ограничения ставит ему не субъект, а объект творчества — сама действительность. Надо мыслить крайне ригористически, искусство воспринимать абстрактно-схоластически, надо напрочь отвлечься от природы творчества и забыть о специфике художественного сознания, об особенностях эстетического

[7] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974, с. 412—413.

освоения мира, чтобы считать эту идею изначально аморальной, непременно ведущей к конфликту с «простыми законами нравственности», с «простой человеческой совестью» — как будто эти законы находятся где-то вне сознания художника, не включены в «идею ничем не ограниченного творчества». На самом деле эта идея — вполне определенный продукт конкретно-исторической ситуации в культуре, и необходимо отличать неизбежную иллюзию абсолютной свободы творческой воли (живущую в авторском сознании), от (внутренне связанной с этой иллюзией) подлинной свободы созидания «второй реальности». Без этой свободы, без ее титанического импульса и напряжения невозможен никакой созидательный акт.

Опасность, таящаяся в античной «чрезмерности», в титанизме, не должна порождать суеверный страх или панические табу: химически чистых явлений не существует — ни по их природе, ни по функциям, по воздействию на окружающий мир. Откажемся ли мы от познания потому, что в нашем понимании мира всегда есть не только истина, но и заблуждения? От веры на том основании, что она непременно включает в себя иллюзии? От сознания по той причине, что его органической частью является мифологический элемент? От монтажа аттракционов или патетического построения потому, что у них прилежно старалась учиться в своем «Триумфе воли» искренне поверившая в фашизм Лени Рифеншталь?[8] Зачем же отождествлять средства и цель, художественную форму и авторскую идею — ведь они соотнесены весьма сложно?

Сознание художника не одномерно и не линейно, его нельзя разложить на отдельные составляющие или вынуть из него нежелательные компоненты — «титаническо-магические», иррациональные, подсознательные, стихийные, мифологические, чтобы оставить только надежные — рациональные, упорядоченные, лояльные, заранее согласованные с общечеловеческими моральными нормами. Разве творчество — педантичная иллюстрация этих норм? Нет, оно — постоянное их вопрошение, испытание — и их подтверждение и утверждение каждый раз заново не цитатой из морального кодекса, не отсылкой к вечным заповедям, а проверкой в конфликтном сопоставлении с историческим бытием человечества, в страстном диалоге морали и жизни, в котором участвует художник как полномочный представитель сразу обеих стран — в этом уникальность его роли, трудность его позиции. К чему ее упрощать? «Нравственный закон внутри нас» не дается человеку в генах и не может быть им присвоен извне, как вещь домашнего обихода; личная мораль вырабатывается, конечно, в ориентации на каноны, заветы и заповеди, но — самостоятельно, внутри живой жизни, а не в мыслительном парении над ней. И каждый непрерывно проходит многократную проверку на способность быть «человеком нравственным» не ответом на вопрос, знает ли он заповеди, а поведением в обычных и в критических ситуациях, требующих постоянно делать выбор, принимать решения и отвечать за них сполна. Наш авангардизм предельно обострил эту проблематику. Не будем ставить ему за это «неуд» по социальному поведению, а постараемся в нем без горячности разобраться.

И в этом отношении жизненный и творческий опыт основоположников советского кино тоже незаменим и не может быть отброшен: не продумав его по-новому и не пережив, не собрав пепел и не сохраняя огонь, мы, возможно, возомним себя обладателями полной истины, свободными от иллюзий и заблуждений, вообразим себя стерильно чистыми в мыслях и поступках. Но не смешно ли спрашивать у дистиллированной воды, откуда она родом, из какого источника?

[8] Ср. с точкой зрения Хазанова: его статья «В поисках уничтоженного времени» напечатана в этом номере «ИК».

К 70-летию советского кино
Полемические портреты

Вячеслав Шмыров

Мефисто на склоне лет

В год, когда умер Сталин и пал Берия, Михаилу Эдишеровичу Чиаурели исполнилось пятьдесят девять лет. Он был бодр, обаятелен, подвижен. И все-таки так потрясшие всех события заметно остудили знаменитое чиаурелиевское жизнелюбие, во всех обстоятельствах, казалось бы, находящее себе выход — через проникновенную ли народную песню (а пел Чиаурели всегда, даже на съемочной площадке), или дерзкий дружеский розыгрыш, или велеречивый тост.

Долгими летними вечерами, не зажигая света, просиживал он теперь в своей громадной, так и не обжитой, московской квартире, что на Садовом кольце вблизи площади Восстания, почти напротив известного всем москвичам особняка, в котором еще совсем недавно обитал всесильный чиаурелиевский благодетель. В одночасье заглохнув, молчал телефон. По десятилетиями отработанному ритуалу отчуждения знакомые сторонились некогда влиятельного режиссера.

Чиаурели метался. Еще до официального сообщения о новоявленном «враге народа» и «агенте империалистических разведок» (Хрущев не затруднил себя сочинением новых формулировок) появился в темном зале Министерства кинематографии, где шел просмотр новой кинокартины, присланной из-за рубежа.

Александр Довженко так запечатлел эту сцену в своем дневнике: «Открывается дверь: Чиаурели. Какая-то дамочка, которая постоянно за ним таскается, села в кресло, сам же «друг Берия» устремляется прямо ко мне. Зная явно, что я здесь сижу.

Отводит меня в угол.

— Слушай, Сашко, я хочу сказать тебе (шепотом), сказать тебе очень приятную для тебя новость... Если тебе надо,— слушай меня внимательно... если тебе надо устроиться творчески или вообще устроиться достойно своему значению здесь, в Москве, или на Украине, в Киеве, напиши коротенькое письмо Лаврентию Павловичу. И не откладывай... Напиши: «Дорогой Л. П., я и проч. очень прошу вас помочь мне творить...» и проч. Понял? Он все тебе сделает. Это я тебе, запомни, говорю. Да будет тебе известно, он лучше к тебе относится, чем относился... Я уезжаю... Здесь я ничего не могу заслужить...»[1]

Довженко письма не написал, а позже недоумевал: неужели это была провокация? Чиаурели, похоже, и сам не очень отдавал себе отчет в происходящем. Его связь с Лаврентием Берия была слишком одиозной, чтобы «приплетать» к ней задним числом кого-нибудь еще из кинематографического мира. И уж тем более — Довженко. Ведь именно его все тот же Михаил Эдишерович после проработки у вождя за сценарий «Украины в огне» в 1943 году уговаривал не жалеть для Сталина «десяти метров пленочки» — запечатлеть на экране. «Ты работай, как я,— поучал тогда Чиаурели,— думай, что хочешь, а когда делаешь фильм, разбросай по нему, что любят: тут сер-

[1] ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 615.

почек, тут молоточек, там звездочку...»[2] Или смысл обращения к Довженко все-таки был: ведь он среди немногих кинематографистов пользовался доверием Хрущева, который с вполне основательной подозрительностью относился к кинематографии, как к личной вотчине Сталина?..

Теперь времена менялись. Все по тому же десятилетиями отработанному порядку из обихода изгонялись изображения ближайшего сталинского соратника. В учебниках и книгах его портреты замазывались тушью, из библиотек изымались тексты его речей. Из многочисленных копий «Падения Берлина» цензура вырезала экранного бериевского двойника в исполнении Николая Мордвинова, который эпизодически возникал в декоративной группе членов Политбюро, окружающих величественную фигуру «отца народов». И Михаилу Эдишеровичу оставалось только благодарить судьбу, что так и не дошли у него руки до большой игровой картины о друге и благодетеле, сценарий которой начала было сочинять писательница Анна Антоновская, автор романа о Георгии Саакадзе, да испугалась, не осилила. Учтут ли сегодня там, «наверху», что он, режиссер Чиаурели, хотя и водил дружбу с Лаврентием (а они не водили?), все свои лучшие фильмы снял исключительно о товарище Сталине, и их высоко оценили партия и народ?

Еще свежи были в памяти праздничные премьеры «Великого зарева», «Клятвы», «Падения Берлина», «Незабываемого 1919-го». Вояжи с фильмами по миру. Призы кинофестивалей в Венеции (между прочим, за «Клятву») и Карловых Варах. Рецензии, похожие на здравицы,— и не только в «Правде», но и в «Юманите». Сталинские премии и приемы по их случаю. Ордена, в том числе и зарубежный. Книги и диссертации о его картинах. Вдохновенные их обсуждения в столичном Доме кино, на которые являлись все или почти все — Герасимов, Ромм, Пудовкин, Юткевич, Пырьев...

Но подлинным триумфом Михаила Чиаурели стала сдача художественному совету «Мосфильма» «Незабываемого 1919-го». Стоя, аплодисментами встретил после просмотра зал создателей картины — режиссера, драматурга А. Филимонова, композитора Д. Шостаковича. (Вс. Вишневского — автора одноименной пьесы, по которой, собствен-

М. Э. Чиаурели

но, и осуществлялась постановка, к этому времени не было в живых.) Вдохновленному успехом Михаилу Эдишеровичу оставалось только развести руками: «Наверное, обсуждения не будет?» И все опять хлопали и выдвинули только что принятую картину на Сталинскую премию. Шестую в жизни Чиаурели, которую он, впрочем, не получил, потому что в 1952 году — агония близилась! — премий своего имени Сталин никому не давал.

[2] Там же.

Забыл или надоело баловать интеллигенцию — об этом оставалось только гадать. Встречи с вождем именитого кинорежиссера к этому времени становились все напряженнее. Улетучивалась былая игривость в общении. И даже любезный Лаврентий не спасал: потворствуя подозрительности Сталина, выслеживал, как лучший советский режиссер, приглашенный на обед или на шахматы к лучшему другу советских ки-

«Клятва» Рабочий момент. В центре — М. Чиаурели

нематографистов, отлучался по некоей надобности. Много неприятного в эти дни мог рассказать Михаил Эдишерович немногим близким ему людям.

И все-таки главное упустил. Не заметил. Словно сам уверовал в то, что жизнь товарища Сталина и его экранный миф — это одно и то же. Потому вечерами переживал, а днем уверенно подгонял многочисленных своих соавторов (а точнее, наверное, «негров») — и по театру, и по литературе, и по кино, спешащих переложить на язык всевозможных искусств сценарии нетленных чиаурелиевских кинотворений о вождях.

В Тбилиси шла пьеса «1917», написанная «по мотивам» фильма «Великое зарево». В Москве под пером другого соавтора тот же фильм превращался в пьесу «Залп «Авроры», которую напечатал журнал «Знамя» и поставил МХАТ. Предстояло стать оперой «Падению Берлина». А полный цикл сценарной сталинианы Мануэль Большинцов перерабатывал для Детгиза, где с фотофрагментами из фильмов должна была выйти книга «Рассказы о великих днях».

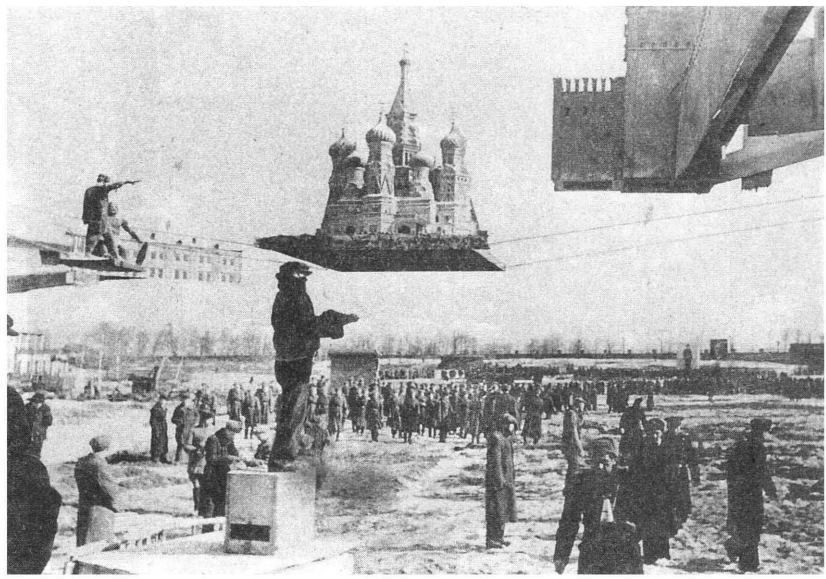
Но главными, разумеется, оставались новые замыслы. В 1953 году Михаил Чиаурели собирался закончить на «Грузия-фильме» двухсерийную картину «Молодые годы вождя», уже в следующем — «Витязя в тигровой шкуре». А потом — снова Москва (он так и жил на два города: работа — в Москве, семья — в Тбилиси), постановка большого предназначенного для юбилейных торжеств в 1957 году фильма «Великий Октябрь», сценарий которого в соавторстве с Николаем Погодиным все к тому же — роковому — 1953 году был уже написан. Вполне реальным можно было считать и предложение поставить сценарий «Первая конная». Из комиссии по творческому наследию Вс. Вишневского Михаилу Эдишеровичу писали: «...этот литературный

сценарий в нынешнем его виде — выдающийся материал для создания фильма об еще одном этапе деятельности т. Сталина»[3].

Это был его путь — путь Михаила Чиаурели. Ощущение успеха, особенно с послевоенного времени, нарастало и распирало легкие. И казалось, не его, режиссера, вина, что «все беды мира» оставались за границами его таланта. Таланта — опять же казалось ему — гармонизирующего, возвышенного, возвышающего. А разве не таковы самые совершенные образцы мировой классики? Разве не таковы творения Шиллера, Шекспира, Ростана, Ильи Чавчавадзе, в пьесах которых в молодости Чиаурели играл на сцене тифлисского Народного дома? Разве не служению гармонии учился он на античных изваяниях, когда в начале 20-х совершенствовал в Германии свое первое ремесло — ремесло скульптора?

Идея вечности вела его искусство. Идея окончательных и бесповоротных оценок. Победивший общественный строй, для которого вся предшествующая история была только прологом к настающему «золотому веку», находил отражение в подобающих своему величию и значению формах именно в его, чиаурелиевских, фильмах.

Это только дураки, втихомолку оплакивающие на своих кухнях лефовские выверты 20-х годов, могли считать, что когда-то был другой Чиаурели. Тот, который в ядовитых метафорах ранней, еще немой «Хабарды» высмеял старую грузинскую интеллигенцию как пособницу мировой буржуазии и с молодым задором переустройщика мира призвал соорудить на месте храмов просторные безликие дома и стадионы.



«Клятва». Рабочий момент.

Было время разбрасывать камни, пришло другое — собирать, чтобы строить из этих камней новые храмы — не отрицая при этом старого искусства, а вбирая его богатства в пьедестал подлинно народной, социалистической культуры. Он, Михаил Чиаурели, понял это. Недаром партия со всей решительностью повела борьбу со всякого рода формалистами, а потом — космополитами!

Глупые кухонные идеалисты — дай им волю, они бы до сих пор под прикрытием великого дела непримиримой

[3] ЦГАЛИ, ф. 1814, оп. 1, ед. хр. 880.

классовой борьбы тешили свое эстетское нутро, разрушая в жизни созидательные начала. И хотя в 1936 году Чиаурели каялся вместе с формалистами (а внимательный бы отметил, что не столько каялся, сколько поучал других), он давно уже молился не на Кулешова и тем более Третьякова (где он, репрессированный вдохновитель и соавтор «Хабарды»?), а на того, чьи слова

Встреча руководителей партии и правительства с кинематографистами в Президиуме ЦИК СССР 28 февраля 1935 года

о необходимости крепить бдительность «Хабарду» открывали.

Нет, вполне искренне писал в автобиографиях вчерашний лефовец, что вся его жизнь до поставленного через несколько лет после «Хабарды» «Последнего маскарада», который обратил на себя внимание товарища Сталина, была только предысторией его творческого пути.

Что искусство, что мастерство, что талант, взятые по отдельности? Идея структурировала историю, структурировала общество, структурировала его всевозможные сферы. И именно идея определила и вознесла на вершину мировой гармонии страну, чья революция вобрала в себя весь опыт предшествующего развития; вождя, который эту революцию вместе с Лениным совершил и теперь мудрым садовником возделывал всеобщее счастье (метафору вождя-садовника Чиаурели реализовал в «Падении Берлина» самым буквальным образом); и, наконец, его, скромного художника, который лучше других понял, в какое время он живет и какое искусство должно это время отразить.

Чиаурели любил, когда заразительная песня соединяла съемочную группу — всех до гримера и осветителя. Когда благоговейное чувство причастности к высокому пропитывало состояние каждого человека на съемочной площадке. Он и работал с актерами, как вдохновенный скульптор,— на аналогиях с классическими изваяниями. И, конечно, совсем не страх и мелкое желание угодить заставляло мосфильмовцев, занятых на «Падении Берлина», беспрерывно наращивать темпы, чтобы сдать фильм к 70-летию любимого Сталина. Они же верили, верили... Когда уже после премьеры режиссеру удалось «устроить» на один из кремлевских приемов пропуск известному актеру — участнику фильма, тот онемел от счастья при виде вождя, а потом, сообразив, какой великий момент в своей жиз-

ни он пережил, стал набивать сталинскими окурками свои карманы...

Марина Ковалева, исполнившая в «Падении Берлина» главную женскую роль (а потом и в «Незабываемом 1919-м»), много лет спустя в своих неопубликованных воспоминаниях писала: «У всех, кто жил в то время, навеки внутри неразрешимые вопросы: как? почему? зачем? На весь остаток

«Незабываемый 1919-й». И. В. Сталин — М. Геловани

жизни — груз причастности и неспокойная совесть. Но что бы мы ни узнали потом, какое бы непоправимое ощущение трагедии, какое бы смятение ни поселились в душе, когда дошла до всех правда о Сталине, кривить душой не могу: в то время фильм снимался со всей искренностью и бескорыстием. Да и не было ощущения, что «это все о нем»,— жили Победой, подвигами солдат, страны — об этом и хотелось говорить... И Сталину отводилось то место, которое всеми тогда считалось естественным».

●

Чиаурели недаром в разговоре с Довженко бросил фразу про свой отъезд. Предчувствовал ли он, знал ли наверняка — ему предстояло отправиться в Свердловск, на недавно возникшую там студию документальных и научно-популярных фильмов. Возможно, в официальных бумагах ссылка Михаила Эдишеровича называлась командировкой или даже творческой командировкой. Это сути не меняло: Хрущев решительно взялся за бериевские связи. И хотя в «черные списки» угодил не только известный кинорежиссер, но и некоторые другие известные деятели культуры (главным образом, из-за своих жен), за «других» ходили просить, и отходчивый Никита Сергеевич сдавался. За Чиаурели просить было бессмысленно.

Вдова сценариста Большинцова, затеявшая было с ним тяжбу по поводу его фиктивного авторства в очередной переделке для сцены очередного киносценария, на жалобе, так и не отправленной министру кинематографии, для истории написала: «Чиаурели достаточно было плохо, чтобы в такие дни его добивать, как говорят, «лежачего не бьют»[4].

Как водится, именно денежные свары, обрушившиеся вдруг на голову режис-

[4] ЦГАЛИ, ф. 2351, оп. 1, ед. хр. 168.

сера, обнаружили всю меру неустойчивости его нового положения. В былые времена Михаил Эдишерович денег не считал — привык полагаться на находчивого директора картины (и к тому же верного компаньона) В. Циргиладзе. Привык, что щедрый «Мосфильм» по каждому поводу расторопно запрашивал в министерстве — «в порядке исключения», «учитывая особую политическую значимость и сложность в изучении материала» — дополнительные суммы на смету фильма и авторское вознаграждение его создателей. Известно, например, что за «Клятву» по просьбе министра И. Г. Большакова Ворошилов, курировавший одно время в Политбюро культуру, разрешил выплатить режиссеру сто тысяч рублей.

Но в изменившихся обстоятельствах руководство студии трудно было узнать. Потребовалось судебное разбирательство, чтобы вернуть отобранный у Погодина и Чиаурели аванс (о постановке «Великого Октября» не могло быть и речи). Без особого воодушевления отнеслись на студии к сценарию «Евгения Онегина», который энергичный Чиаурели в соавторстве с Михаилом Светловым стал готовить для «Мосфильма», официально «числясь» за Свердловском. В довершение всех бед поставленный на уральской студии документальный полнометражный фильм «Подвиг народа» (о тружениках тыла) в действующем фильмофонде пробыл недолго. Подоспевший XX съезд партии потребовал от кинематографа новых оценок и акцентов.

Баловень судьбы Чиаурели вдруг лишился привычного ее расположения. Он взял за правило быть со всеми приветливым и ровным, но в личную сферу (она же государственная!) коллег не допускать. Ничьих дел, пользуясь высоким покровительством, не устраивать. И только при случае осторожно намекал: товарищ Сталин сказал так-то, Лаврентию Павловичу показалось то-то... Неужели именно этого ему теперь не могли простить?

Одним из первых кинематографистов он стал в 1948 году народным артистом Советского Союза. Но вместе с ним это звание получили Пудовкин, Александров, Пырьев, Эрмлер, С. Васильев, а еще раньше — С. Герасимов, а два года спустя — Ромм и Петров. Разве кто-нибудь из отборного корпуса официальной режиссуры — за вычетом нескольких «космополитов» — был обижен? И высокие премии он получал наравне со всеми: у Пырьева их было даже больше, зато на лацканах у Ромма и Райзмана так же, как у Чиаурели, блестело по пять сталинских профилей. Это ли не пример беспристрастности вождя, никогда не путающего личной симпатии с государственной политикой?

Да и сама эта высокая симпатия на Михаила Эдишеровича не с неба свалилась. Все-таки когда в 1934 году товарищ Сталин посмотрел чиаурелиевский «Последний маскарад», рассказывающий о меньшевистском предательстве Грузии во время революции и победе там большевиков, вождь своей высокой оценкой фильма поделился не с его создателем, а с приглашенным как раз для беседы Довженко.

Тогда Сталин сказал: «Хороший фильм. Только его стоит посмотреть несколько раз». И, обращаясь к Ворошилову, добавил: «Я вообще думаю, что хорошие фильмы нужно смотреть несколько раз. За один раз ведь трудно до конца понять все, что режиссер думал и хотел сказать на экране»[5].

Когда встреча с вождем все-таки состоялась и Сталин, помня о своем совете Довженко, пересмотрел «Последний маскарад» уже в присутствии автора, Чиаурели для таких же, как он сам, простых сограждан в памяти запечатлел: «Удивлению моему не было предела, когда я увидел, с какой живостью и свежестью впечатлений воспринял он картину кадр за кадром. Наряду с замечаниями по поводу политической значимости того или иного эпизода товарищ Сталин дал целый ряд замечаний психологического и бытового порядка». Не обошлось и без профессио-

[5] «Искусство кино», 1937, № 10, с. 16.

нальных претензий: «...товарищ Сталин обращает свое внимание на некоторый схематизм картины и скупость разъяснительных надписей»[6].

Уже после войны, когда упрочились позиции Берия в Москве, Михаил Эдишерович связал счастливое знакомство с вождем прежде всего со своим высоким покровителем. «Руководитель большевиков Грузии Лаврентий Павлович Берия лично занимался вопросами кинопроизводства, смотрел наши фильмы, давал ценные указания. Он следил за творческим ростом молодых режиссеров, операторов и артистов и помогал им»[7]. И еще: «Мою работу («Последний маскарад».— *В. Ш.*) увидел Лаврентий Павлович Берия. Он принял горячее участие в судьбе картины, а путь советского художника, указанный мне им, привел меня к величайшему событию всей моей жизни — к встречам с Иосифом Виссарионовичем Сталиным»[8].

За благостным стилем официального советского жития невозможно ощутить будоражащего напряжения, возникшего в кино к середине 30-х годов. Еще культивировались вчерашние новаторы — Эйзенштейн, Кулешов, Вертов, но новая — с приходом звука — кинореальность уже не могла довольствоваться старыми эстетическими открытиями. Поблекшие классики 20-х годов, терпящие на практике неудачу за неудачей, еще могли сохранить свою притягательность в глазах молодежи с помощью витиеватых теоретических выкладок, но этот своего рода советский салон терялся перед варварским успехом не слишком изощренного «Чапаева».

Один из его создателей Сергей Васильев, клянясь с трибуны Всесоюзного совещания работников кино 1935 года в сыновней преданности Эйзенштейну, все-таки не утерпел попрекнуть его в излишней приверженности к домашнему «китайскому» халату. Эйзенштейн с легкой горечью парировал: дескать, он сидит над своими рукописями, чтобы легче работалось Васильеву. И все бы свелось к известной ситуации с прорезавшимися зубками и грудью кормилицы, если бы определившаяся на совещании расстановка сил не была зафиксирована в дни самого же совещания обильной кампанией награждения по случаю 15-летия советского кино, утвердившей среди прочего за Эйзенштейном место режиссера с большими заслугами в прошлом (он получил звание заслуженного деятеля искусств в то время, как все остальные кинематографисты получили ордена; к тому же присвоение звания состоялось через несколько дней после главной церемонии, на которой из-за ненаграждения Эйзенштейна ощущалась некоторая неловкость). Выступивший на церемонии Фридрих Эрмлер очень точно ска-

---

Иосиф Виссарионович внимательно прочитал статью, задумался, закурил свою трубку и снова стал перечитывать. Затем, поглядев на сотрудника, он сказал:

— По-моему, вы здесь пропустили целую фразу...

— Нет, нет, не может быть,— заволновался сотрудник.

— Давайте все-таки обратимся к рукописи,— спокойно предложил Сталин.

Он открыл ящик своего стола и, перебрав аккуратно сложенные бумаги, достал рукопись ленинской статьи. Сверив ее с гранками, он с упреком произнес:

— Я же вам сказал, видите... — И он карандашом подчеркнул пропущенную фразу.

— Да смысл тот же,— попытался оправдаться сотрудник.

— Федот, да не тот,— резко ответил Сталин.— Вообще давайте не будем править Ленина.— Сталин не повысил голоса, но каждое слово прозвучало твердо и непререкаемо.— Пока партия доверяет мне службу в «Правде», Ленина искажать, знаете, никому не удастся...

«ВЕЛИКОЕ ЗАРЕВО»

---

[6] Сб. «Встречи с товарищем Сталиным». М., 1939, с. 153—154.

[7] Сб. «30 лет советской кинематографии». М., 1950, с. 42.

[8] ЦГАЛИ, ф. 2581, оп. 1, ед. хр. 12.

зал, что с этого момента начинается новый этап в работе кинематографистов — «этап близости и полного до конца ощущения одного общего дела между творческими работниками ...и руководством, которое поставлено партией»[9].

Михаил Чиаурели получил орден Ленина, но вряд ли не ощутил того, что официальный успех «Последнего маскарада» не слишком соотносится с достаточно прохладной реакцией на картину кинематографической братии. О фильме спорили, но вяло. Его называли в одном ряду с «Чапаевым» и «Встречным», но явно не причисляли к этапным событиям. И даже выступивший на шестом производственно-тематическом совещании (через несколько дней после Всесоюзного совещания) начальник ГУКа Борис Шумяцкий вспомнил добрым словом «Последний маскарад» только затем, чтобы лишний раз отметить внимание Л. П. Берия к кинематографу руководимой им республики и процитировать самого Берия: «Мы располагаем арсеналом средств... и прежде всего сплоченным и классово бдительным отрядом национальных мастеров»[10].

Конечно, легче всего было бы объяснить холодность приема кинокартины Чиаурели ее профессиональными слабостями и не слишком самобытным авторским строем. Тем более что на фоне энергичного «Встречного» и заразительного «Чапаева» «Последний маскарад» и в самом деле не блистал. И все-таки в таком объяснении было больше от следствия, чем от причины. Недаром же во вступительном слове на совещании один из его организаторов Сергей Динамов прямо сказал, что появившаяся в критике «тенденция опорочить» фильм связана с неприятием в новой ситуации жанра художественной хроники, так прочно — с легкой руки автора «Октября» и «Броненосца» — утвердившегося в 20-е годы. Вот и Сергей Юткевич, одним из первых бросивший вызов Эйзенштейну, связал — правда, не к месту — недостатки «Последнего маскарада» с теорией интеллектуального монтажа.

С Сергеем Михайловичем Эйзенштейном Чиаурели познакомился еще в Грузии в начале 30-х годов, когда тот навещал Н. Шенгелая. Режиссеры обменивались при встрече игривыми приветствиями. Эйзенштейн с привычной для него невоздержанностью на похвалу, за чрезмерностью которой, впрочем, многие углядывают иронию, вознес до небес в статье об удостоенных Сталинской премии «Арсене» и «Великом зареве» и сами картины, и их обаятельного создателя («его картины — прежде всего любишь», «В «Великом зареве» Чиаурели показывает на экране образы Ленина и Сталина... В них гораздо больше от вольной кисти, чем в других фильмах»[11] и т. д.). Но это было потом. Что же в 1935 году толкнуло Юткевича и остальных связать столь разных по уровню мастерства и репутациям художников?

Михаил Эдишерович, возможно, и не

Цит. по сб.: «За большое киноискусство». М., 1935, с. 165.

Ярко-красные блики от топки озаряли узкую лесенку. На ней появился Владимир Ильич. Воротник пальто поднят, кепка глубоко надвинута на лоб. Он пожал руку машинисту и спрыгнул на насыпь. Паровоз, отрывисто погудев, уполз обратно.

Владимир Ильич протянул Сталину обе руки и радостно сказал:

— Здравствуйте!

— Здравствуйте, Владимир Ильич!

Они обнялись и поцеловались.

Дзержинский, волнуясь, глядел на двух великих людей. Он понимал, что здесь, на глухом, темном полустанке, ему выпало счастье быть свидетелем большого исторического события. Ленин и Сталин снова вместе. Это значило: уже близок долгожданный день последней, решающей битвы.

«ВЕЛИКОЕ ЗАРЕВО»

---

[10] Там же, с. 192.

[11] «Искусство кино», 1941, № 5, с. 34.

задавался таким вопросом. Историческая хроника, притягивающая его, и в самом деле в кризисные — после успехов 20-х — годы была у кинематографистов не в чести; по словам того же Эйзенштейна, наступало время драмы и характера. Но не разменивала ли великая эпоха себя на частности, не растворялась ли в бытовых подробностях? Вот и Сталин, потребовавший от Довженко «украинского «Чапаева» (в связи с этим и зашел разговор о «Последнем маскараде»), явно рассчитывал на вдохновенный эпический дар режиссера, ведающего разницу между «чистым золотом правды» и «пятаками медных правд».

Нет-нет, время взывало к Чиаурели. И хотя ему не поручали создание грузинского «Чапаева», он его создаст без всякой подсказки. Он оценит знаки явного и тайного внимания (чего стоит защита от критики в передовой «Правды» «Арсена»!). И заслужит того, чтобы его скромный талант приковал к себе самый пристальный интерес!..

Историкам кино, наверное, пора уже детально разобраться в политических и психологических коллизиях середины 30-х годов, когда зарождалась звуковая советская лениниана, нерасторжимая — несмотря на все последующие метаморфозы — со звуковой советской сталинианой. Близился 1937 год — год двадцатилетия Октябрьской революции. И «круглая» дата требовала не только того, чтобы кинематографисты, вооруженные новыми техническими возможностями, достойно на нее откликнулись. Был на веки вечные закреплен тот вариант истории, который со зловещей фантасмагоричностью редактировался на громких судебных процессах, компрометирующих непосредственных участников Октября.

С литературной основой будущих фильмов о Ленине и Сталине особых проблем не было. Состоявшийся, как известно, конкурс в Союзе писателей вывел в победители А. Каплера с «Ноябрем» («Ленин в Октябре») и Н. Погодина с «Человеком с ружьем». Основная сложность заключалась в выборе постановщиков, которые бы справились с дерзновенной задачей, угодив одновременно и Сталину, и зрительской аудитории.

Об Эйзенштейне, разумеется, не могло быть и речи. Автор «Октября», снятого к десятилетию революции, после серии неудач, венчаемой пропагандистской кампанией вокруг «Бежина луга», кредит доверия у вождя явно исчерпал. Вряд ли кандидатом на роль создателя официальной картины к юбилею мог быть и Довженко, который получил к тому же заказ на «Щорса», завершенного только к 1939 году. Странно, наверное, было бы наблюдать Ленина и Сталина в органичных для этого художника полубиблейских образах. Да, эпоха взывала к их мифологизации, и все-таки — не в формах откровенного мифа!.. Оставалось делать ставку на молодых режиссеров, так настойчиво о себе заявивших на Всесоюзном совещании. Но кому из них доверить ответственный заказ, если даже так понравившийся вождю и массам «Чапаев» возник у братьев Васильевых после двух неудач?

Своя коллизия возникла и в определении приоритета среди победивших сценаристов. Явно, что каплеровский «Но-

---

Седые сумерки сгустились над старым парком. По заснеженной аллее медленно шел Сталин. С непокрытой головой, в распахнутой дохе, не замечая ни мороза, ни ветра, ни снега, остановился он перед скамьей, на которой так часто сидел со своим великим учителем и другом...

Ветер раскачивал высокие деревья, снежинки кружились и таяли, коснувшись лица. На ресницах блестели слезы... Сталин плакал.

«КЛЯТВА»

ябрь» куда больше соответствовал задаче монументальной, с большим охватом исторических событий постановки.

Сергей Юткевич, которому первому был предложен сценарий Каплера, в конце концов предпочел ему «Человека с ружьем» и поплатился за это: ГУК затеяло с режиссером какую-то странную игру, в результате которой картина по сценарию Погодина вышла на экраны только через год после юбилейных торжеств, когда всю вину за задержку фильма в производстве без особых хлопот можно было списать на репрессированного несколькими месяцами раньше Шумяцкого.

Эта ситуация — с задержкой «Человека с ружьем» — была тем более странной, что постановщика каплеровского сценария Михаила Ромма утвердили на постановку, когда она уже по приближающимся срокам юбилея оказалась на грани срыва.

Почему в конце концов выбор пал на Ромма? Да, он зарекомендовал себя в глазах Шумяцкого как отличный производственник. И все-таки на фоне тотального внедрения в кинематографию звуковой технологии «Пышка» предназначалась для еще «не охваченной» звуком глубинки, которой каким-то образом надо было пополнять репертуар своих киноустановок. Правда, «Пышка» неожиданно возымела художественный резонанс, как, правда, и то, что уже свой следующий фильм Михаил Ромм снимал по прямому указанию Сталина. И все-таки как бы ни нравился зрителям или вождю фильм «Тринадцать», он всего лишь был вестерном, не претендующим на серьезную идеологическую значимость. Почему же все-таки — Ромм? Почему — не Чиаурели?..

Замысел «Великого зарева» возник у Михаила Эдишеровича сразу после «Последнего маскарада» (между этими картинами совсем нетрудно углядеть прямую преемственность, чего не скажешь о «Пышке» или «Тринадцати» и «Ленине в Октябре»). Уже в 1936 году Чиаурели предложил Геловани — будущему «монополисту» роли Сталина — участие в своем фильме[12]. Сценарий, который Чиаурели написал с Г. Цагарели, превосходил погодинский и каплеровский откровенной сусальностью трактовки взаимоотношений Ленина и Сталина, первый представлялся добрым волшебником, сошедшим с небес, чтобы осчастливить человечество, второй, напротив, — вполне «от мира сего», денно и нощно, как наместник при Магомете, бдящий за неукоснительным исполнением высочайшей воли. Четкое разделение функций между вождями, определяющее, по существу, драматургию «Великого зарева», прямо демонстрировалось в эпизоде, где Сталин поучал нерадивого сотрудника «Правды», допустившего неточность в наборе ленинской статьи: «Пока партия доверяет мне службу в «Правде», Ленина искажать, знаете, никому не удастся...»

Конечно, формальное невнимание к постановке «Великого зарева» вполне объясняется тем, что эта картина долж-

---

В те времена считали, что оппозиционеры просто ошибаются. Прошло еще несколько лет, и оказалось, что все они — лютые враги советского строя и агенты империалистических разведок...

— С такой техникой, как у нас,— издевался оппозиционер (Н. И. Бухарин.— *Ред.*),— вы и этот трактор с трудом собрали.

— А значит ли это,— со сдержанным гневом прервал его Сталин,— что мы должны опустить руки! Нет, мы создадим техническую базу и начнем строить прекрасные машины. Только раньше, конечно, надо расчистить дорогу...

И товарищ Сталин с обычной для него прямотой, в упор глядя на оппозиционера, уточнил, от кого именно надо очистить дорогу.

Оппозиционер с лицом хорька после этих слов стоял молча, словно в рот воды набрал.

«КЛЯТВА»

[12] Впервые Михаил Геловани сыграл роль «отца народов» в 1935 году в пьесе «Из искры» Ш. Дадиани, которую поставил Театр имени Руставели в Тбилиси.

на была рассказать об участии грузинских большевиков в Октябрьской революции. Но поскольку революция происходила все-таки в Петрограде, а не в Тбилиси и в понимании Чиаурели вполне естественно отождествлялась с событиями вокруг товарища Сталина, «Великое зарево» не могло стать дублем «большой» официальной постановки к юбилейному празднованию. И все-таки только 28 сентября 1937 года, когда Чиаурели заканчивал работу над «Арсеном», из ГУКа пришло разрешение запустить в производство сценарий. В письме на имя директора Госкинпрома Грузии Титберидзе говорилось: «На днях имели возможность беседовать с авторитетными товарищами о сценарии «Великое зарево». Мнение о сценарии положительное. Отметили, что сценарий в основном интересно намечает тему»[13]. В качестве правки Чиаурели было предложено заменить партийное прозвище товарища Сталина Кавказец партийным прозвищем Осипов.

Ни к какому юбилею фильм не поспевал, и оставалось только уповать на Лаврентия Берия, который в 1938 году обосновался наконец в непосредственной близости от Сталина, заняв место Ежова. Теперь Михаил Чиаурели мог рассчитывать наконец на достойное к своей персоне внимание. На волне официального успеха «Великого зарева», за которое режиссер получил орден Трудового Красного Знамени, а чуть позже Сталинскую премию первой степени, была запущена в производство новая картина, рассказывающая уже о Сталине сразу после ухода Ленина, «Великая клятва народов».

«Мы начали эту работу,— вспоминают уже после войны, когда замысел «Великой клятвы народов» претворился в фильм «Клятва», писатель Петр Павленко и режиссер Михаил Чиаурели,— но не завершили ее тогда из-за начавшейся войны с белофиннами. Затем вновь объединились уже в дни Великой Отечественной войны...

Создание фильма о товарище Сталине, поэмы о нем, картины — самая сокровенная мечта каждого советского художника. Нас всегда волновала мысль: как, какими средствами, в какой форме можно решить эту благороднейшую и труднейшую задачу»[14].

Итак, реванш был взят. Оставалось только в соответствии с идеей бесповоротных и окончательных оценок переписать свое прошлое. Иосиф Маневич, автор книги о Чиаурели 1950 года, запечатлел юбилейные торжества по случаю двадцатой годовщины Октября уже в новом варианте: «В Большом театре после торжественного заседания, посвященного 20-летию Великой Октябрьской социалистической революции, был показан фильм «Великое зарево». С тех пор ежегодно и по сей день в праздничные дни 7 и 8 ноября этот замечательный фильм появляется вновь на экранах страны, воскрешая незабываемые дни Великого Октября»[15].

[13] ЦГАЛИ, ф. 2450, оп. 2, ед. хр. 251.

[14] Цит. по: Маневич И. Михаил Чиаурели. М., 1950, с. 108.

[15] Там же.

— Да, жизнь-то им мы сделали, что говорить,— согласилась Варвара Михайловна. И, помолчав немного, пристально поглядела на Иосифа Виссарионовича.

— Я вот что вас хочу спросить... У меня, старухи, всегда так: у людей радость, а у меня тоска... Вот говорят, что будет война!

Сталин помолчал, взглянул на нее и потом ответил:

— По всему видно, что будет.— Он произнес это тихо, и в словах его чувствовалась боль за те несчастья и лишения, которые война принесет народу.— По всему видно, не миновать ее.

«КЛЯТВА»

●

31 июня 1956 года неопределенное положение режиссера нашло, наконец, свою развязку. Выступление Хрущева с закрытым докладом на XX съезде партии, в котором дважды упоминались фильмы Чиаурели, послужило поводом для привлечения их создателя к партийной ответственности. Теперь уже не личная дружба с Берия ставилась Михаилу Эдишеровичу в вину (другом и благодетелем партследователь интересовался, но в официальном решении комиссии партконтроля о нем не говорилось), а создание художественных фильмов, в которых в угоду культу личности искажалась социалистическая действительность.

За «Клятву» и «Великое зарево», «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919-й» Чиаурели собирались исключить из партии. Но не исключили. Учли чистосердечное признание допущенных ошибок.

Чиаурели покаялся. На его веку часто каялись — в происхождении, в политических уклонах, в формализме и натурализме, в недостаточной бдительности и в чрезмерном увлечении Западом. Почему бы не покаяться еще и в сталинизме?

В хрущевской критике «Падения Берлина» Михаил Эдишерович не мог не ощутить личной обиды. «Там действует,— возмущался Никита Сергеевич,— один Сталин: он дает указания в зале с пустыми стульями, и только один человек приходит к нему и что-то доносит — это Поскребышев, неизменный его оруженосец (смех в зале). А где военное руководство? Где же Политбюро? Где правительство? Что они делают и чем занимаются? Этого в картине нет. Сталин один действует за всех, не считаясь и не советуясь ни с кем»[16].

Как человек определенного времени и определенной системы Хрущев не подверг сомнению, подобно Андре Базену[17], сам факт показа еще живых исторических деятелей на экране. Идея государственного эпоса Никиту Сергеевича вполне устраивала. Не устраивала его расстановка фигур. Но разве — как бы то ни было в физической реальности — Сталину не отводилось в картинах Чиаурели место, которое вождь занимал в массовом сознании? Да и, право, грешно было отделять Сталина и воспевавшего его Чиаурели от действительности, которая якобы только искажалась «культом личности» и не определялась всем тем комплексом обстоятельств, которые этот культ породил.

Чиаурели опоздал с «Великим заревом» и теперь мог вполне оправдываться хотя бы внутренне тем, что не он первый и не он единственный эту действительность искажал. Разве не было Сталина в фильмах Ромма, Юткевича, братьев Васильевых, Калатозова, Кулешова, Козинцева и Трауберга? Разве только Чиаурели в своих картинах показал Зиновьева и Каменева как агентов охранки (хотя об их реабилитации речи еще не было)? Разве Михаил Эдишерович, а не Михаил Ильич Ромм «отразил» в «Ленине в 1918 году» связь Бухарина с эсеровской организацией, совершившей покушение на жизнь товарища Ленина?

В начале 60-х годов Сергей Юткевич поведал своим читателям о том, как по указанию Сталина был переделан фильм «Яков Свердлов», в который, в частности, была перенесена сцена разгона Учредительного собрания матросом Железняком из фильма «Выборгская сторона». Понятно, что ни Юткевичу, ни Козинцеву с Траубергом, снявшим «Выборгскую сторону», в 60-е годы и в голову не могла прийти мысль устыдиться этой злосчастной сцены. Но, наверное, уже в эти самые годы можно было увидеть то, например, что никакого насилия над художниками на самом деле Сталин не совершил. Он привел государственный эпос в ту систему, которая ему казалась наиболее логичной. И сцена с Железняком внутренне не воспротивилась этому, как не воспротивились и зрители, которые до

[16] «Известия ЦК КПСС», 1989, № 3, с. 150—151.
[17] «Киноведческие записки», вып. 1. М., ВНИИ киноискусства, 1989.

сих пор смотрят «Якова Свердлова» в сталинской редакции и никакой эстетической и уж тем более идеологической подмены на экране не находят.

Конечно, сегодня зачастую с легкостью подвергается переоценке то, о чем вчера и не мыслили. И дело не в том, чтобы предъявить сегодняшний счет Ромму или Юткевичу, Козинцеву или даже Чиаурели, а в том, чтобы осознать феномен сталинского кино не в наивно-конъюнктурной конфронтации разных фильмов, как это было в 60-е годы, а в органичной целостности кинематографа, который в художниках в подлинном смысле этого слова просто не нуждался. И потому в Чиаурели нашел своего выдающегося мастера, что этот режиссер в своих главных картинах даже и не предпринимал попыток хотя бы на формальном уровне обозначить свое художническое «я».

Да, ему было многое позволено. Он мог загримированного под Сталина Геловани развозить в открытой машине, чтобы ошарашенные постовые застывали в смертельном испуге. Мог устроить целое представление вокруг нешуточного переполоха, охватившего Министерство кинематографии после того, как в сценарии «Незабываемого 1919-го» появилась «несанкционированная» сцена со Сталиным: а вдруг не понравится! Сценаристу в министерстве руки боялись подать, а Чиаурели веселился.

Александр Филимонов, сотрудничавший с режиссером еще с времен «Георгия Саакадзе», вспоминал, что в эти тревожные для него как для сценариста картины дни позвонили от Чиаурели и сказали, что Михаил Эдишерович при смерти. Глухая квартира с зашторенными окнами встретила Филимонова, когда он приехал к Чиаурели, который стал давать драматургу последние указания по сценарию. Когда розыгрыш раскрылся, Чиаурели отправился на Старую площадь визировать так много шума наделавшую сцену. Потом в Министерстве кинематографии Большаков спрятал помеченные страницы сценария: коллекционирование сталинских автографов почиталось за особый шик...

И только одного не мог позволить себе именитый режиссер — перепутать талант шута и службу царедворца. Когда в «Клятве» Михаил Эдишерович загримировался под Берия и возник на экране — это не понравилось. Пришлось эпизод с Политбюро подрезать, а в «Падении Берлина», снимать в роли сталинского соратника вполне «академического» Мордвинова.

Софья Гиацинтова, работавшая с Чиаурели в фильмах «Клятва» и «Падение Берлина», отвечая на вопросы партследователя, писала: «Я согласна, что в этих двух фильмах чувствуется культ личности, но, перечитав сейчас рецензии о «Клятве», я считаю, что никто не только не поправил его в прессе, но, напротив,— критики усугубили этот недостаток своими высказываниями. Чиаурели — крупный художник. В кинематографии его отсутствие тяжело. Он умеет работать с огромной фантазией и энергией. Я убеждена, что если б он имел возможность через работу изжить свой недостаток, он создал бы новые фильмы высокого качества»[18].

●

Чиаурели знал в молодости настоящего художника. Вместе с Ладо Гудиашвили отправился он как-то в каморку под лестницей к умирающему нищему гению. Как вспоминал Гудиашвили, Чиаурели не вынес удручающего зрелища, разволновался и убежал. В каморке жил Нико Пиросмани.

●

На исходе хрущевского правления была предпринята попытка возвратить М. Э. Чиаурели утраченный статус «государственного» режиссера. По свидетельству А. Филимонова, он был приглашен для беседы в «высокую инстанцию», где ему поручили написать сценарий на значительную политическую тему специально для полуопального кинорежиссера, поставившего после своего падения только две картины — величест-

[18] ЦГАЛИ, ф. 2049, оп. 2, ед. хр. 73.

венную экранизацию «Отаровой вдовы» и совсем уж примитивно-конъюнктурную «Повесть об одной девушке».

Так родился замысел фильма «Генерал и маргаритки». Его темой стала борьба простых людей всего мира с агрессивной западной военщиной, беззастенчиво наследующей традиции германского вермахта. Тяжеловесное и архаичное «противоборство двух систем» (советский генерал в исполнении «великого гражданина» Н. Боголюбова возникал в фильме под Первый концерт Чайковского) очень точно отразило название хлесткой статьи молодого Виктора Демина «Спор гвоздики с маргариткой»[19].

Сегодня фильм смотреть мучительно скучно, как скучно, наверное, было смотреть его и в момент выхода на экраны. И это поняли заказчики картины — триумф не состоялся, его не стали даже организовывать. Литавры «всесоюзных премьер» оставили до лучших времен.

А Михаил Чиаурели, не изменяя больше Грузии с коварной «заграницей», обратился к национальной классике — комедии Авксентия Цагарели «Иные нынче времена». Озорные, на грани хулиганского подмигивания с экрана роли в фильме нашли многие из тех, чьи герои в «Генерале и маргаритках» картинно изнывали под непосильным бременем политической ответственности. И Верико Анджапаридзе, великая актриса и жена режиссера, и молодые Софико Чиаурели и Георгий Шенгелая.

Было отчего ликовать: следуя классической формуле, персонажи комедии весело прощались с прошлым — отменой крепостного права. Фильм получился нарядным, бравурным — и, может быть, впервые за много лет адекватным реальному чиаурелиевскому мироощущению.

Так, во всяком случае, хотелось бы думать. Ведь не мог же режиссер с прекрасным голосом и слухом не расслышать в поистине фальстафовском монологе одного из почтенных героев Цагарели слова насмешки над орденами и медалями, над властью земных благ. Или все-таки не расслышал? Не воспринял «иные времена» как собственное поражение, а в романтической легкости фильма воплотились наработанный профессионализм да ничего всерьез не берущий нрав его создателя?..

После этой экранизации игровых картин Михаил Эдишерович больше не снимал. Один за другим стали появляться мультфильмы (интерес к национальной мультипликации Чиаурели проявлял всегда). Когда в 1969 году вышла его картина «Как мыши кота хоронили», в Госкино ее сочли рискованной аллегорией слишком памятных всем событий и не сразу выпустили на экраны.

Умер режиссер 31 октября 1974 года в возрасте восьмидесяти лет. Болезнь была долгой, тяжелой, но, как писала московским подругам измученная Верико Анджапаридзе, душевных сил умирающего мужа не подорвала.

Через пять лет в его родном селе Дигоми, в нескольких километрах от Тбилиси, был открыт мемориальный дом-музей. Заметка в «Советской культуре», рассказывающая об этом событии, называлась «Дань народной любви».

Что же еще?

В финале «Покаяния» появляется Верико Анджапаридзе, которая с трогательной наивностью, отличающей великие вопросы от сложных, спрашивает прекрасную пирожницу: может ли улица Варлаама Аравидзе вести к храму?

«Все слабости человека прощаю я актеру и ни одной слабости актера не прощаю человеку» — эти слова из «Вильгельма Мейстера» Гёте Клаус Манн предпослал как эпиграф к своему роману об актере «Мефисто».

[19] «Искусство кино», 1964, № 3, с. 31—34.

К 70-летию советского кино

Г. М. Козинцев

Из рабочих тетрадей. 1958—1969 годы

Наш язык усовершенствовал все свои превосходные формы. И захлебнулся в них. Они стоят колом в горле. А другим звукам мешают.

Вспоминая жизнь, думаешь: пути новаторства всегда особенные. Довженко совсем не был похож на Пудовкина. А вот удушение новаторства всегда было одинаковым.

Бюрократ неизменен (кроме фразеологии). Службист в искусстве — тип на века.

30.VII.58. Приходил Слуцкий. Он, как и Эренбург, не только не любит, но и попросту не понимает «Поэму без героя». У Ахматовой, говорит он, вероятно, был ключ, а я, человек достаточно искушенный в поэзии, не смог его отыскать.

Меня же поэма волнует с каждым новым чтением все больше.

«Братья Ершовы» Кочетова. «Роман-газета» и «роман-сигнал». Дилемма: мозолистые руки или студент? Студентишки да литераторишки. Трактовка истории вновь явившегося сукина сына инженера (а он — как был сукин сын, так им и остался) вроде «борьбы с питьем сырой воды».

Еще стиль: эстетская стилизация надписей в уборной.

В области теории искусства строчку про «добрые чувства, пробуждаемые лирой»,— не следует недооценивать. На фоне «Братьев Ершовых» это мысль дискуссионная, спорная, нуждающаяся в серьезном обсуждении. Комарово. VIII.58.

«Идиот» Пырьева. Из Горького: «Придут страсти-мордасти, разорвут тебя на части».

Бордо с рыдающими скрипками. Кстати о музыке. Эйзенштейн говорил: «Я в ней мало понимаю. Поэтому вынужден работать с Прокофьевым, а то куда как хорошо было бы пригласить Крюкова».

Вот Пырьев и собрался с Крюковым.

Вероятно, все это схоже с готтентотской самодеятельностью. Празднество в разгаре. Трясутся в исступлении огромные черные пуза, градом льется пот, вытаращенные белки глаз, на губах пена.

Ударные мелодраматические сцены напоминают «Яму» Куприна. И все это с обличительной темой. Ох уж эти обличения! В этих случаях для необходимости прикрыть чем-то эту готтентотскую пляску выбирается власть денег. И все в восторге.

Если у Достоевского сложность поисков всесвязующей идеи, то оставляется идейка. Куцее положение, спетое оперным Мефистофелем: «На земле весь род людской чтит один кумир священный...» Присутствие этого мотива дает возможность реставрации старого провинциального спектакля во всей девственной прелести.

Страсти-мордасти во всю железку. Тут и роковая красавица с туалетами и наклеенными железными ресницами, крик, ор, стремительные переходы по сцене с крутыми поворотами; резкая смена воплей и беснования со зловещими паузами. И рыдающие скрипки. И основа основ: богатая постановка с бордовыми портьерами и роскошной мебелью, крытой бордовым плюшем. «Сборовая пьеса». Даже свет рампы сохранен в неприкосновенности.

Но интересно не это. Интересен ужас, с которым люди, понимающие все это, боятся сказать про это.

Продолжаем публикацию фрагментов из «Рабочих тетрадей» Г. М. Козинцева. См.: «Искусство кино», 1988, № 7; 1989, № 3.

Бордовый страх перед Пырьевым!

Купцы гуляли: закупали ресторан и — давай, давай, давай, жги, руби, круши... Били зеркала, блевали, пели, орали, плясали, юродствовали. Лица лакеев мазали горчицей.

В этом случае — вместо лакея — вымазали горчицей Достоевского. И — жги!.. Ндраву моему не препятствуй, я власть денег разоблачаю!..

К искусству эта штука не имеет, конечно, отношения, но для картины нравов — интересна. 17.IX.58.

Бывает плановое хозяйство, и бывают оптовые заготовки. На моей памяти заготавливали: историко-биографические, потом царей. Если кого уже заготовили и он гнил на складе, неважно — пусть заготовят еще раз, в красках. Затоваривание.

Вне этого, нарушая задание, появился «Чапаев». Ему не разрешали даже за это говорить. Фильм приказали делать немым. 27.XI

К приезду Стратфордского театра. Есть старый сюжет про генерала в отставке. Жил он обтерханный в деревне, кругом непролазный снег, а генерал — плешивый и беззубый, чесал за ухом вшивого пса и пописывал мемуары.

Вдруг скок, шум — за ним из столицы. Вспомнили: жив где-то такой. Вытащил он из сундука мундир, траченный молью, помылся, побрился и на паркет. Пробыл два дня на паркете, пока нужда в нем была, а потом обратно. Писать мемуары. 20.12.

«Ленинградская правда» заказала мне статью о гастролях Шекспировского Мемориального театра; просили написать семь страниц. Потом позвонили: просьба уложиться в шесть. «Шекспира мы, конечно, любим, но получается неудобно — о китайском оперном театре написали шесть страниц, а Китай мы любим больше».

А говорят, что в искусстве нет меры измерения. XII.58.

В режиссуре появилась эстетика спектакля без пьесы. Искусство «преодоления» пьесы. Гарнир без котлеты. И муляжный гарнир!

По поводу «Последнего дюйма»[1] Главк РСФСР прислал постановление: «Конец сократить и переосмыслить». 1.59.

В «Истории русского искусства» (т. XI) походя сплюнули на иллюстрации к «Двенадцати»[2]. Им даже в голову не пришло напечатать, как восхищался этими рисунками Блок.

— А что он понимает? Декадент! Темнота. 11.III.

Талантливый молодой режиссер Абуладзе поставил «Чужие дети». Его ругали за абстрактный гуманизм. Сурин[3] сказал: «Когда на улице начинается скандал, милиционер не подходит к толпе».

Ну, а если бы милиционер появился — гуманизм стал бы конкретным?

Бывают дни каких-то святых, когда происходят исцеления. К этим датам приурочиваются прощения грехов и как бы избавление от прошлой скверны.

Так происходит у нас с классиками. Их нельзя ставить вне юбилея. Это — скверна, грех. Но к дате празднования какого-то круглого числа положение изменяется. Желание ставить классика перестает быть грехом.

Так они и стоят, бедные, в ожидании юбилея.

Парад послов в день рождения. Хорошая традиция.

Прочитав какой-то сценарий, Скрипицын[4] удовлетворенно и даже как бы с благодушием сказал:,«Да его можно зарубить в два счета!..»

Конечно, можно! Это уж факт!.. Рубили в два счета Эйзенштейна, Довженко. Может быть, даже и в один счет.

Появилось их арго: «переосмыслить», «подрезать», «усилить положительное начало». Появился свод правил: нельзя, чтобы шел дождь («ослабить мрачность»), чтобы гово-

[1] Фильм режиссеров Т. Вульфовича и Н. Курихина.— *Здесь и далее примечания публикатора.*

[2] Автор иллюстраций Ю. Анненков («История русского искусства», т. 11. М., 1957, с. 87).

[3] Сурин В. Н.— в то время один из руководящих работников Министерства культуры СССР.

[4] Скрипицын — в то время главный редактор Управления по производству фильмов Министерства культуры СССР.

рили «грубые слова», то есть вовсе и не грубые, но те, которые люди говорят в своей повседневной речи («приниженно показаны», «засорение речи»), чтобы обязательно — полным текстом — говорили, как нужно всем поступать, или еще лучше, чтобы об этом говорилось на заседании. Иначе «хаотически показано», «самотек», «усилить организующее начало»...

В этот период времени — спасал Шолохов. Не только потому, что его произведения давали возможность хорошо поставить их, нет, их нельзя было «зарубить в два счета». 2.9.59 г.

«Зав. сектором спецпросмотров».

Как Охлопков вдруг набросился на «различных фэксов» («Театр», № 11, 59). Истерика с цитатами. Там же о Мейерхольде. Знаменитое «Держи вора!»

Обычно ищут истоки театра и его учреждений в народных обычаях. Покойный худсовет и все эти старинные обливания крыс керосином и бег их, подожженных, под улюлюкание слободки. Привязывание котам погремушек из жестяных банок к хвостам и т. д.

«Ближе к жизни» и «Мы в долгу». В долгу, как в шелку.

Кто перед кем в долгу? Кто в долгу перед Эйзенштейном за неоконченный «Бежин луг» и «Мексику»; перед Довженко за изуродованные «Землю» и «Мичурина»; перед Пудовкиным за превращение его в ремесленника; перед нами за «Маркса»; перед Савченко и перед Барнетом?.. 3.II.60.

Голубовато-желтые анилиновые «Белые ночи» Ивана Пырьева, борца за русское национальное искусство. Разгильдяйство с национальной культурой, которое Голливуду и не снилось. 3.II.60.

При Пирогове историю болезни называли «скорбным листом».

Скорбный лист советской кинематографии.

Городовые в штатском. В новую эпоху критики (из банды служивых негодяев) об искусстве и художниках, о которых они раньше писали, как о контрреволюционерах, стали писать с осторожностью и как бы даже с чуткостью. Появились особые оговорки, восстанавливающие гражданскую честь критикуемого: «хотел он этого или не хотел», «объективно получилось».

Ну, а эти прохвосты? Они-то, во всяком случае, «хотели», и всегда объективное совпадало с субъективным. III.1960.

Система наших поединков предусматривает защиту щитом, на котором выгравированы обязательные истины: «Главное — содержание», «Бей формализм, декадентство», но натурализм тоже бей, «Все через человека. Артиста вперед!» и т. д.

Оружие тоже не оружие, а как у Шварца в «Драконе» — удостоверение вместо копья.

Эклектики без личности, индивидуальности, походя плюют в сторону Мейерхольда, чтобы их не заподозрили в неблагонадежности. Вцепившись друг другу в горло, оборачиваются и орут, чтобы начальство услышало: «Он недооценивает Станиславского. Я — дооцениваю. Меня надо награждать!»

Н. Н. Данилов — зам. министра культуры СССР — мне сказал: «Поймите, не от этого у нас болит голова...» Речь шла о «Гамлете».

Потом я, ожидая приема, просидел в его кабинете четыре часа, а Данилов «работал»...

Кафка, ей-богу, Кафка!.. 18.II.1961. Москва.

Биржа. Шекспировские катастрофически падают! Сельскохозяйственные — вверх!

Помню: «Петр I», «Иван Грозный», «исторические», «царские», «масштабные», «эйзенштейновские», «пырьевские». Посмотрев на доску приказов — чуть не вылетели в трубу «чапаевские»[5].

Слухи о подъемах и падениях, банкротствах и «миллионах» за какую-то «Таджикскую невесту» и какого-то «Щит Джургая»[6]. II.61.

На похоронах Москвина в последний караул стала группа «Максима». Боже мой, куда же девался ретушер!.. Оказывается, если взять людей в течение годов — то

[5] Г. Козинцев вспоминает начало 50-х годов, когда было решено запустить в производство новые версии исторических фильмов.

[6] «Таджикская невеста» — видимо, «Далекая невеста» (1948), режиссер Е. Иванов-Барков. «Щит Джургая» (1944) — фильм-концерт, режиссеры С. Долидзе, Д. Рондели.

кажется: ретушер начинает лениться, а потом и вовсе отходит в сторонку. И что только не проступает на лицах!..

Лучший способ овладеть собой на похоронах, уйти от горя — слушать надгробные речи. На юбилеях все это красноречие можно принять с юмором. Когда стоит гроб — это нестерпимая мерзость.

...Говорили, что он «великий». Я не знаю, был ли он «великий». Знаю одно: лестница в доме, где он жил, была высокой (пятый этаж). Больному сердцу тяжело давался подъем. 5.III.1961.

Даже канцелярские бумажки не полагается подмахивать не читая. В некрологе, подписанном Министерством культуры СССР, Министерством культуры РСФСР и Оргбюро Союза кинематографистов, сообщается, что Москвин снял «Конец Санкт-Петербурга»[7].

Богата наша кинематография, если в ней были сотни фильмов, как «Конец СПб», а также операторов, как Москвин.

Или это, как говорится: «Память сохраним в сердцах».

А что с них возьмешь — с сердец целых организаций?..

Глядя по телевизору документальные фильмы, слушая передачу каких-нибудь событий, думаешь, что Васисуалий Лоханкин, говоривший гекзаметром («Птибурдуков, тебя я презираю», «Волчица ты и самка ты притом»)[8], писал все эти дикторские — не тексты, а оратории.

Серов[9] выступил: только теперь он вздохнул, освободившись от культа, полной грудью и радостно взялся за кисть.

Вот уже и Пырьев рассказывает, как ему было тяжко... II.62.

Есть такая форма решения: голосуют мандатами. В искусстве можно и нужно голосовать произведениями, трудом. Голосовать названиями должности бессмысленно. II.62.

Один из героев Шварца в ответ на упреки в гнусном поведении в гнусные времена отвечал: «Не я один, все так делали».— «Да, но почему ты старался быть первым учеником?..»

Дживелегов в предисловии к книге об итальянской комедии счел необходимым написать: «Под видом восстановления «чистой театральности» комедии дель арте В. Мейерхольд и его подручные насаждали самую откровенную декадентщину... Только вмешательство партии и правительства положило конец оголтелой вакханалии мейерхольдовщины»[10].

«Его подручные», «оголтелая вакханалия». На круглые пятерки! 27.X.62.

Терминология, которой разговаривали об искусстве молодые художники 20-х годов, выкрики всех этих «манифестов» и «программ», разумеется, кажется теперь нелепой, бессмысленной. Бесспорно, это так.

Однако какой же выглядит терминология, с помощью которой уничтожался труд тех, кто строил революционное искусство? Все эти статьи — доносы про «попутчиков» и «врагов» с цитатами «лучшего друга», с подведением политической основы под художественные поиски 15-летних мальчиков. Истории советского театра или кино кажутся теперь написанными в древние, доисторические времена.

Во фразах молодых художников был слышен нелепый, ломающийся петушиный выкрик бездумной юности. В слоге [...] — гнусавый, чиновничий голос зав. сектором кадров. Род идеологической надстройки над базисом деятельности шайки Берии. 22.XI.

Повесть Солженицына[11] явление, равное по масштабу выходу «Шинели». Установление новых мер, прежде всего нравственных.

Опять старые знакомые. И опять им пишут тексты. Озвученная падаль.

«Русское чудо» Торндайков и судьба Эсфири Шуб.

Журнал «Советский Союз» прислал мне мешанину из фраз моей книги и обрывков интервью, которое я давал года два назад. Все это они хотели поместить за моей подписью. В ответ на мое возмущение зав. отделом культуры этого журнала удивленно

[7] Оператор фильма В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» — А. Головня.

[8] Г. Козинцев здесь, как и в других случаях, цитирует по памяти.

[9] Серов В. А.— народный художник СССР, автор многих историко-революционных полотен.

[10] Дживелегов А. Итальянская народная комедия. М., 1954, с. 4. Из текста второго издания монографии (1962) это место исключено.

[11] «Один день Ивана Денисовича».

сказал: «Отчего вы так волнуетесь? Ну какую это все играет роль? Мы же пишем для совершенно невежественных читателей...»

Зав. отделом культуры для невежественных читателей. Как говорят в Сибири, обратно Беккет. 8.III.64.

Маркс писал о маскараде идей.

На складах истории валяются на полках маски. Тут уж не понять, как во что рядиться... Проходят по литературе Полежаев, Кукольник, Полевой, Пушкин... Все проходят... Место поэта не бывает свободным. Всякого поэта. Каждая эпоха восхищается своим Бенедиктовым.

Из города высылают тунеядца[12]... 20.III.64.

Давно, давно я записывал в этой тетради, да и попросту перечитывал их — стихи, помогавшие мне ставить «Гамлета». Вчера, раздеваясь в гардеробе лаборатории, увидел стенгазету комитета ВЛКСМ цеха обработки пленки. Наверху обычного листа таких стенгазет — «Фильму «Гамлет». И дальше стихи. Многие из тех, что казались мне предметом интереса узкого круга людей: Цветаева, Пастернак. Попросил составителей: несколько девушек, застенчивых, ничуть не стиляжного вида, скорее тургеневских девиц наших дней. Вот и разговоры о доступности искусства. 9.IV.64.

С. Я. Маршак рассказывал мне, как Михайлов (тогда секретарь ЦК комсомола) попросил его выступить на комсомольском собрании. Они шли рядом: вокруг лузгали семечки.

— С культуркой у нас слабовато,— пожаловался Михайлов.

Министры культурки.

Вначале мне не давали ставить фильм. Кому это нужно?.. Нашлись охотники подсказать начальству: американцы снимают «Гамлета». Куда уж нам!.. То же было и с «Дон Кихотом». И говорили как раз те, кто в свое время уничтожали космополитов. В. Н. Сурин был тогда начальством.

Потом смягчились. Но Фурцева требовала: только в цвете. Так и записали в постановлении: «Гамлет» — цветной. Ну, а если уж подписано, кто рискнет спорить?..[13]

Мадам министр объясняла: будут большие затраты. Нужно же показать стоимость материалов.

Министерство культурки! Министры культурки!

Не люблю президиумов. Однако на этот раз хорошо сидеть на сцене. Все же экран позади.

На этом фестивале[14] выдали столько призов, что хотелось обратиться к залу: «Просьба поднять руку тех, кто не получил приза!..» 20.VII.65.

Водитель машины, на которой я езжу за город, показал мне газету «Ленинградская милиция». На меня произвел впечатление заголовок статьи: «Опираясь на общественность, нацелиться на профилактику». Отлично сказано. Как раз так было и с искусством: опирались, нацеливались. И попадали. IX.65.

В развитии нашего искусства случалось так, что художественные явления попадали не в желобок «соцреализма», а в какие-то иные, или, как говорится, «по другой линии». И сохранялись. Так уцелел по разделу национальной политики Сарьян. Кончаловский прожил жизнь не то по «патриотической линии», не то — охраны памятников: жена — дочь Сурикова.

Забивание Кента в колодки — средневековое глумление смердов. Гогочущие рожи во весь широкий экран. Старая моя сцена — от издевательств над Акакием Акакиевичем до Дон Кихота на постоялом дворе.

Никак мне от этого гогота не избавиться. Очевидно, и колодки, и гогот над беззащитностью продолжает мне поставлять жизнь. От Киево-Печерской пятой гимназии до Художественного совета под председательством Ильичева.

Тут я изучил жизнь. 28.X.65.

Зловещая нелепость обычаев. Зловещая — потому что подоплека — страх, нелепая — противоестественностью. Перед выходом Лира — задом выходят старые сановники. Так, пятясь задом, с лицом, искаженным от испуга, входил в зал Дома кино Шумяцкий[15]: приехал Андреев[16].

[12] Имеется в виду высылка из Ленинграда поэта И. Бродского.

[13] Г. Козинцев снял фильм черно-белым.

[14] Имеется в виду IV Московский международный кинофестиваль.

[15] Шумяцкий Б. З.— с 1932 по 1938 год начальник Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР.

[16] Андреев А. А.— государственный и партийный деятель. В те годы — член Политбюро, секретарь ЦК ВКП(б).

Разумеется, теперь, кажется, это уже всем стало ясным, умерли — и осиновый кол им в гроб — оды на колхозную тему и разнообразные прославления исторических персон и особ. Все это так.

Однако, надеюсь, не придет на смену культовому стилю дух сенсационности лихих сцен, сцен с юмором и мелодрамой, изображающих годы величайшего народного горя.

В фильме «Друзья и годы»[17] немало талантливых сцен, но есть во всей работе что-то оскорбительное от, что ли говоря, капустника на крови.

Право показать это нужно не получить и не заслужить, а выстрадать. Только глубина страдания сделала возможным ясный покой русской прозы — классической в самом высоком понятии — Солженицына.

Получается и другое: все эти заведующие отделом кадров, снабженцы, сочинители доносов и т. п. уже уложились в амплуа. Над ними смеются. Смеясь, как писал Маркс, зрители расстаются с прошлым.

А смеяться пока еще нельзя. И это не прошлое. X.65.

Смятение — вот слово нашего века. У Шекспира: слепых ведут безумцы.

Горе талантливого писателя [...] в том, что он пропитывает правду ложью, чтобы прошла правда. Но ложь кладет тень на писателя, следовательно, и на правдивые страницы, которые он написал. Трудность в том, что испуг перед правдой стал уже условным рефлексом.

Еды за ложь больше не дают, но все равно звонок рефлекторной боязни вызывает действие слюнных желез. Слюни марают страницы, кадры.

Сегодня в гнусную погоду, когда скользко так, что трудно идти, когда слякоть проникает, кажется, в самую душу, на Кировском проспекте ко мне подошла пожилая женщина. Я помню ее круглое милое лицо, черные глазки, кажется, у нее тогда были еще и веснушки, а это считалось привлекательным для экрана. С первых слов восстановились [для меня] ее отношения с Герасимовым, Жеймо, Костричкиным. Она училась в ФЭКСе в первые — самые буйные — годы 20-х. Мы шли под руку по грязной, темной улице, обходя места, где сваливали с крыш снег, и весело болтали, вспоминая молодость, эксцентризм, уроки, на которых я уже тогда куролесил что-то с «Гамлетом».

Ну, а потом что? Она училась медицине, стала хирургом, «право же, Григорий Михайлович, хорошим. Ну, в 37-м году арестовали мужа, погиб. В войну стала заведующей хирургическим отделением госпиталя. Вот только с сыном случилось плохо: его эвакуировали в 11 лет. Попал потом в плохую компанию, и осудили его на десять лет. Нет, это не так, а за дело. Но ничего, он вернулся, знаете, когда была амнистия после смерти Сталина, и плохого о нем я не скажу. Только, конечно, профессии не приобрел. Зато народил пять детей: это умеет. Но ничего, он приработывает на валке леса, а с внуками это уж я занята. Нельзя ли мне приработать немного в массовках?..»

Если бы можно было прослоить «Глубокий экран» такими рассказами. О Березине, который стал одним из конструкторов атомного ледохода «Ленин» и «наглотался, к сожалению, стронция», как он мне писал, о Марии Понне, которой, говорят, грозит слепота из-за катаракты.

Есть в скоплении судеб, в развязке историй молодых, веселых людей, которые стояли, одетые в прозодежды (по моим эскизам!) и с верой воспринимали все, что я им рассказывал,— что-то куда более важное, чем «значение эксцентрической школы» для трилогии о Максиме или «Гамлета».

Дело в том, что они в какой-то части были рядышком (для многих): Фабрика эксцентрического актера и «Матренин двор»[18]. 24.II.66.

Этот человек был, как пишут наши литературоведы, «оглуплением советского человека».

Приезд из Аргентины. В самолете — газета: некролог об Анне Ахматовой. Ее могила в Комарово.

История самой необычной в нашем веке победы и, пожалуй, по-своему самой на первый взгляд невозможной. И героической. Стратегические силы. Вот где подумаешь о Толстом! III.66.

Ахматова и будущие комментаторы к Собранию ее сочинений.

[17] Фильм режиссера В. Соколова.

[18] Рассказ А. Солженицына.

Гордость за искусство, когда думаешь о Шостаковиче или Анне Андреевне. Старая, слабая женщина и маленький, хилый человек обессмертили некоторых достаточно плотных по сложению и важных по занимаемым должностям деятелей.

Юбилей Шостаковича. Нечто вроде «Сумбура вместо музыки»[19], но превращенного в позитив, т. е. позитивное аккуратно, как было негативное.

Порядочек полного единообразия. Раньше все, как один, не понимали и возмущались. Теперь все, как один, понимают и восторгаются. Было некритическое подражание западному декадентству, стало сознательное следование русскому реализму. Раньше — неврастения, теперь — здоровье. Прежде — антинародное, нынче — народное. Сперва «у Шенберга», потом — «у Мусоргского».

Раньше было широкое народное высказывание, теперь тоже широкое народное высказывание.

Но существо в том, что все это «масштабное», «государственное» переменило оценку к нему, а он свою оценку не изменил.

Такие длинные руки оказались совсем короткими. 26.IX.66.

Все же время идет. Кажется, что сто лет минуло с тех пор, когда критическая статья приравнивалась не только к постановлению народного суда, но к решению, на которое не полагается кассации.

Дело в тех статьях было не в их содержании, форме, а в оргвыводах. Хотя и случалось, что содержание и форма были гармоничны: убогие мысли Демьяна Бедного о «Земле» Довженко были высказаны в убогой форме. Но кассации статья не подлежала, прекрасный фильм «одемьянили», что и предлагала в свое время по отношению ко всему искусству РАПП.

Зная, что искусство припишут к «отражению», Гоголь не зря предпослал «Ревизору» эпиграф: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива».

Наше искусствоведение слишком долго жило узко понимаемой мыслью Маяковского: «Моя милиция меня бережет». Это давало энергию стиля.

Теперь часто слышишь такое выражение: «Защищают его, изволите видеть, от Советской власти». Если кто-то написал, к примеру говоря, что Маяковского травила РАПП, то иронически говорят: «Защищают Маяковского от Советской власти».

Получаются как бы три стороны: художник, Советская власть и — третий, кто ставит первые две стороны в какие-то отношения. Но Маяковский и был Советская власть, Эйзенштейн и был Советская власть.

А кто от кого защищал, когда травил Мейерхольда, Шостаковича, лишал работы Дзигу Вертова?

Необходимо издать малым тиражом «для служебного пользования» подборку материалов «О браке в руководстве искусством».

Развитие искусства не движется «к лучшему», когда новое значительнее старого, а нередко прорывается ходом возвратов. Новое образуется в переосмыслении старого, забытого и — главное — отношением к явлениям жизни, вовсе не непрерывно обновляющимся, но куда чаще возвращающимся вспять.

Фабульная, чуждая жизни драматургия возродилась в наш век с огромной силой вовсе не в искусстве, а в исторических событиях. Даже старенький сюжет отца и дочери ожил в Светлане Аллилуевой. Что же касается «разделения владений», то кто только и как только их не делил.

«Лир» для меня — документальная драма. Протокол убийства человеческих душ. И свидетельские показания — как некоторые души оказывали сопротивление. Оказались все же и такие.

Кассиль сказал про фильм «Цыган»[20]: «Сопли с порохом». Артист Е. Матвеев чудом восстановил на экране провинциальную мелодраму древних времен. Все там: сверкание глазами, цыганские страсти, кража ребенка, пение и пляска с надрывом. Из новинок — похабные тучные бабы за купанием.

В мире мещанской пошлости «Русской зо-

[19] Имеется в виду редакционная статья «Сумбур вместо музыки» («Правда», 1936, 28 января).

[20] Фильм режиссера Е. Матвеева (он же сыграл главную роль).

лотой серии». Тут же Аркашка Кольцатый с Помещиковым сняли «Да и нет».

А «Рублев» не выходит. 5.I.68. Кисловодск.

Когда я поставил в Пушкинском театре «Гамлета» и сократил Фортинбраса, Кеменов — тогда заведующий культурой — потребовал, чтобы я представил ему «в письменном виде» (!) объяснение купюры.

Что называется, каждый изъявляет свою любовь к классику по-своему. Кеменов, видимо, представлял тип художественной дискуссии в таком идеальном виде: начальник шлет запрос, служащий отвечает по форме; начальник накладывает резолюцию: разрешить или же запретить изъятие текста. Об исполнении доложить.

Следующее начальство культуры было еще лучше...

Из тяжелых болезней я перенес сыпной тиф, туберкулез и Ильичева. Последняя инфекция давала рецидивы.

Читая газеты, я начинаю чувствовать себя в метерлинковском мире. Оказываешься в мире неопределенностей, теней без контуров. В ход идут — все чаще — не имена, а намеки: «некоторые», «кое-кто», «отдельные», «появились охотники», «имеются признаки», «якобы хотят», «будто желают»...

Слышится хруст: цитата вырвана «коекем» из контекста; «на что-то брошена тень», «напущен туман», «некоторые приподнимают забрала», «ведут сомнительные рассуждения»...

Ужас какой-то!

Конфликт плохого с отвратительным. Конфликт глупого с идиотским. Конфликт бесчестного с подлым.

Какой еще угодно?

Маяковского собираются умертвить в третий раз. «Огонек» опубликовал трагедию Маяковского. Кроме оглашенной лжи, поражает политический смысл: великого поэта революции убили тем, что помешали ему найти тихое счастье с белой эмигранткой.

Дожили. Софронов взялся возводить монумент Маяковскому.

Неважная честь,
чтоб из этаких роз
мои изваяния высились...

Можно добавить:

По страницам,
где харкает Софронов,
где Лактионов с Матейкой...[21]

Закопошились уже не просто мерзавцы, а какие-то рептилии. Дело перешло в террариум.

«Мы все напишем так,— сказала мне журналистка, просившая интервью для «Литературной России»,— что и волки будут сыты, и овцы целы». «Нет,— ответил я,— нужно, чтобы овцы были целы, а волки сдохли».

Речь шла о молодых режиссерах.

Начиная задумывать «Юность Максима» (тогда «Большевик»), мы с Траубергом сразу же решили: мы не используем в драматургии ни «тайн конспирации», ни загадочных провокаторов, ни побегов из тюрьмы.

Почему? Ведь все это действительно имело место и в жизни, заключалось в подлинных материалах. Да, имелось, но не в меньшей степени и в истории, например, партии эсеров, а то и попросту в похождениях сыщика Путилина или в «клубе червонных валетов». Не этим определялось существо, нравственный смысл, объяснение героя, восставшего за дело освобождения рабочего класса. Мы отвергли эффектный материал, относящийся к жизни таких людей, как Камо. Как будто нашего Максима не упрекали в том, что он был скучен, дидактичен, лишен обаяния.

Теперь как раз все то, что казалось нам пошлым, пошло в ход. И какой! Все профессии, все дела народа отступили на задний план. Первый уверенно занял «наш славный чекист».

Морочат голову, будто показывают какие-то характеры. Пустяки. Шерлок Холмс тоже был гуманист и презирал власть денег. В наших детективах интересует все то же: кто убил? Кто шпион? Когда откроется тайна? Отличие от Джеймса Бонда действительно есть: фильмы об агенте 007 — куда художественнее.

Та самая эстетика коммерческого кино, в борьбе с которой выросла советская кинематография, пляшет и песенки поет.

Плохо Тарковскому, Кончаловскому, Та-

[21] В поэме «Во весь голос»:

По скверам,
где харкает туберкулез,
где б... с хулиганом
да сифилис.

ланкину, Панфилову. Жиреет Аркашка Кольцатый. Наливаются, как яблоки, появляются вновь такие свинячие морды, что диву даешься: откуда они опять вылезли? Вайншток, говорят, будет ставить «Всадника без головы»!

Это называется «борьба двух идеологий».

На первую линию огня выходит «Огонек». После исследования гибели Маяковского, погибшего от статей Дрейдена, Янковского, козней семьи Брик и невозможности соединиться с чистой голубицей, белой эмигранткой — красоткой Татой, появилось кое-что новое в литературоведении: настоящий Толстой, оказывается, не Толстой, а Бондарчук. Так и написал наш старый общий друг Н. Михайлов: «В искусстве кино у нас есть такие высокохудожественные фильмы, как «Чапаев», «Молодая гвардия», «Война и мир», «Железный поток». Их пример говорит о том, что сила книги не только не ослабевает, но значительно возрастает (!), если ее содержание, ее образы умело (?) переносятся на экран» («Огонек», № 31, июль 1968).

Увидев этого человека, я не смог удержаться, чтобы не сказать ему по поводу его перехода из кино в дела печати: «Теперь вам, пожалуй, больше хлопот: книги горят куда медленнее, нежели пленка». «Не скажите,— бодро улыбнулся он,— у нас такой пожарчик случился!..»

Окружающие мило и понимающе улыбнулись. Светская беседа происходила во время кинофестиваля 1967 г.

Шекспир попал к нам с заднего хода. Сектор кадров все колебался: принять ли его на работу? К великому драматургу приставали с анкетами: заполните графу происхождения. Динамов, кажется, объявил его «нисходящим аристократом», а кто-то другой «восходящим капиталистом». Потом Сталин топнул сапогом: «Гамлетизм!.. Запретить!..»[22]

К четырехсотлетию полностью реабилитировали.

Человек заводит на ночь часы. Человек переворачивает утром следующего дня листок календаря.

Часы остановились: кончился завод. Вчерашний листок календаря не перевернут.

Ночь. Следующего дня нет. Человека нет.

Оказывается, что у нас — судя по экрану — не возделывают землю, не строят заводов, не лечат, не учат детей. Все, чем заняты люди — судя по фильмам, которые все увеличиваются количеством и все ухудшаются качеством,— только разведкой. На экране господствует лишь один вид труда: «наши славные чекисты». До какого-то времени были все же некоторые оттенки в провозглашении славы тому отряду тружеников: на трех славных чекистов приходился один, видимо, менее славный — он не доверял людям, велел кого-то сразу арестовать, но двое славных, доверявших людям, вспоминали Дзержинского, и самый главный и наиболее славный в конце снимал менее славного. Иногда упоминались и дела менее славного в 37 году или во время войны.

Так писал сам Лев Шейнин, светлая ему память... VIII.68 г.

9.VIII.68. От чего же я прихожу в такой непролазный мрак отчаяния? От неинтеллигентности собеседника. А какого черта она, интеллигентность, нужна. Та интеллигентность, по которой я так соскучился,— душевная чистота. Ужасно не отсутствие вкуса, знаний, того, что мы обобщаем словом «культура», а подмена всех неисчислимых ценностей, которыми — по желанию — может владеть человек, грошовым, тупым, глубоко невежественным по сути т. н. «подходом» к явлениям искусства — итогом нескольких глупейших правил, якобы способных все объяснить в предмете искусства.

Пусть молчат. Только не повторяют то, чему их выучили. Слушать нет сил. Особенно отвечать на их вопросы.

Сперва писали: «завидуем внукам нашим и правнукам». Потом внуки и правнуки состарились, вздохнули: «завидуем дедам нашим и прадедам».

Век затемнений и век заглушений. VIII.68.

Какая-то гладкая скотина читала по телевизору свои стишки: «Поэтом можешь ты не быть, служить обязан...»

Не я пришел к форме гротеска, выбрал ее. Право же, я ничего не придумывал.

[22] Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», где в гамлетизме был обвинен фильм С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (вторая серия).

Жизнь пришла к ней, все стало на наших глазах гротескным. Гоголевские хари со свиными глазами вылезли из всех углов, а совсем не со страниц книг или из театральных подмостков.

Мейерхольда вывели в расход, заколотили двери его театра, распустили труппу. А какой-то неведомый режиссер запустил такую мейерхольдовскую постановку на все стороны света, что и Всеволоду Эмильевичу не снилось.

В ялтинской парикмахерской были выставлены два портрета: Карл Маркс и Хрущев. Получилось: «до посещения нашего салона и после».

Доктор наук Разумный разоблачил в «Огоньке» журнал «Искусство кино» — потворствует модернизму и декадентству[23].

Разоблачитель модернизма и декадентства Лифшиц написал статью о Разумном: доктор — невежда и халтурщик[24].

Суда не было. Оба продолжают сеять разумное, доброе, вечное.

Опять ожили концовки: «Кто дал право клеветать?» Клевещут, согласно «Огоньку», на рабочий класс, молодежь, всесоюзное телевидение, фильмы Солнцевой — дозарезу необходимые нашему народу, на «Цыгана». Опять — хватай его!

Доносы как из рога изобилия...

Были бы цитаты, а донос настрочится.

Ожили сталинские пугала, зашипели, зачавкали: пустите нас обратно! Мы же — русские! Мы же традиция! Мы же реалистические! Мы же от имени народа!

Чего им недодали? Званий, денег, наград?.. Крови.

Они останутся в истории искусства: поэты, которые голосовали за уничтожение Ахматовой и Пастернака; музыканты, подымавшие руку, чтобы замолкли Шостакович и Прокофьев.

— Расскажите совершенно откровенно, в неофициальной форме, что вас, художников, волнует?

— А почему у тебя, бабушка, на руках когти?.. 20.XII.68.

Три крокодила разом вынули, как зайчики, перья и, склонив головы набок, застрочили в блокнотах. Как в школе.

Всяк сверчок знай свой посток. 26.XII.68.

В исторических трагедиях, как они происходят на деле, в действительности, всегда есть элемент бестолочи. Это ухвачено на одной из шагаловских картин[25]. Знал ли это сам художник? Вряд ли. Потом все вышло наружу.

Человеческим языком о человеческом. Я не ашуг, не акын и не Чиаурели. Увы.

Какие только типы не шляются теперь к могиле Эйзенштейна. Какими путями они сюда забрели?

Критик В. Назаренко — Пуришкевич от соцреализма (против его статей, то обхамливающих ученого, то глумящихся над поэтом, писали возмущенные письма коллективы во главе с Маршаком и Чуковским) — пристроился к надгробью: смотрите, покойник писал о «необходимости выполнять директивы».

Действительно писал. Писал, как парадоксы, во времена пафоса опровержения «святого искусства» и во времена эпидемий епитимий и церковных покаяний. Тогда Сергей Михайлович действительно говорил: «А все-таки она не вертится».

Отдай, сволочь, цитаты. И не смей идти на погром с портретом Эйзенштейна на вышитых полотенцах.

Бюро пропаганды советского кино могло бы устроить на Новодевичьем кладбище тематическую экскурсию: от Эйзенштейна до Геловани, того самого, что играл одну роль.

Покойный Геловани рассказывал мне, что ему часто снился сон: вызывают его в Кремль; Сталин вынимает изо рта трубку: «Мишико, передразниваешь?..» Просыпался в поту.

Критикам приказано писать ласково. Компрометировать с миной доброжелательности. Перья Дымшица и Е. Суркова скрипят с каким-то голубиным воркованием: с одной стороны, талантливо, но с другой —

[23] Разумный В. Позиция... но какая? — «Огонек», 1968, № 43.

[24] Лифшиц М. В мире эстетики.— «Новый мир», 1964, № 2.

[25] Имеется в виду картина «Революция» (1937).

безыдейно. И все это уже было. Конечно, есть блеск, но внутри пустота. Ждем подлинного применения таланта. 5.IV.69.

У периода угасания русской мысли бывали времена огарков и огонька. А Ленин требовал: к свету!

26.VIII.69. Нарва. Подъем «Октября» и «Огонька» — история в третий раз обернулась как халтура.

Периоды: борьба с космополитизмом являлась трагедией, хрущевский разгром и восторги его Вучетичем — фарсом.

Теперь, напялив сборные парики и обрядившись черт знает во что, даже не выучив роли, выступает в героическом репертуаре какая-то уже вовсе неприглядная любительская компания: кто из милиции, кто из писателей, описанных Чеховым, кто просто из жулья. Быстренько разобрали цитаты, кое-как загримировались, кто-то дернул веревку: занавес пошел. На грязной сцене с намалеванным на заднике апофеозом начался спектакль.

Сегодня я снял кадр в честь юбилея нашей кинематографии (Кент)[26]. А рассказать об этом некому. Никого уже нет. Не с кем праздновать. 27.VIII.69.

В «Социалистической индустрии» протест рабочего против «Нового мира». По просьбе Твардовского фотокопия письма. Не того.

— Давайте играть по-честному,— сказали они и положили на стол крапленые карты. Крапленые карты в грязных руках.

И еще приглашают — пожалуйста, ваш ход. 29.VIII.

3.IX. Вроде дата. Своеобразный мало торжественный финал.

Приехала Т. Е. Запасник[27] и привезла мой «Глубокий экран», превращенный в дырявое полотно. Дырки проковырял какой-то до этих пор неизвестный мне директор издательства «Искусство» гражданин Севостьянов Е. И.[28].

Милая Татьяна Евгеньевна приехала то ли убеждать меня штопать мой продырявленный экран, то ли чтобы я упрашивал кого-то его, экран, не дырявить. Вымарки ведь внесены карандашиком.

Как ни странно, чувства трагедии нет. То ли ожидаемое, то ли «Лир» более для меня существен. И все же дата. Так сказать, подарок к юбилею пятидесятилетия советской кинематографии.

После окончания торжественной части.

Три дня съемок в Таллине. Три дня нечеловеческого труда: артистка Радзиня, не умеющая ездить верхом, уставшая после какого-то ввода в спектакль, узкая натурная площадка, на которой никак не развернуть сцену.

Все, что задумано для этих кадров в сценарии, здесь нельзя выполнить. За каким же дьяволом я сюда — и без того смертельно усталый — притащился?..

Мы снимаем уже полтора месяца в Нарве. Без этих мнимых усилий здесь, в Таллине, никому не нужных телодвижений, усилий уже давно замученной головы, группа не будет получать суточных.

Еще один из идиотизмов системы, неизвестно кем придуманной. По ней же группа, проводящая утомительнейшую подготовку на натурной площадке, получает простойную зарплату, если нет нужной погоды.

Интересно, хотя бы раз в жизни не получил полностью (да еще с наградными) свое жалование тунеядец, гладкая сволочь в белой нейлоновой рубашке, придумавшая, подсказавшая, нашептавшая все эти великие экономические идеи?

Несколько сытых негодяев на откормленных конях были бы, возможно, куда выразительнее всех моих псов и орлов.

Увы, их — таких действующих лиц — Шекспир не написал. 7.IX.69.

Публикацию подготовила В. Г. Козинцева

[26] В кадре Кента забивают в колодки.

[27] Запасник Т. Е. заведовала редакцией кинолитературы издательства «Искусство» и была редактором книги.

[28] По свидетельству Т. Е. Запасник, правка в рукописи была сделана не Севостьяновым.— *Ред.*

На фестивальных орбитах

Нина Зархи

Киновернисаж — 88

«Прошедшее проходит предо мною...»

«Дальману чудилось, что он путешествует в прошлое, а не только на «Юг»,— написал Борхес в рассказе «Юг». Кажется, это ощущение героя стремился воплотить в самом строе своей последней картины режиссер Умберто Соланас, автор знаменитого «Танго «Изгнание Гарделя». Фильм его тоже называется «Юг», хотя к рассказу выдающегося соотечественника Соланаса он отношения не имеет.

Диктатура пала, в Аргентину пришло освобождение. Молодой человек возвращается из тюрьмы. На исходе тревожной, призрачно голубой ночи открывает дверь в свой дом, где ждут его жена и сын. Он, наконец, вернулся — спустя пять лет и одну ночь.

В этих узких сюжетных границах вольно льется главная, если не единственная, тема «Юга» — тема памяти как демиурга времени и реальности. Возвращение, по Соланасу, невозможно без обретения способности вспоминать — в ней залог сотворения человека, освобожденного из темницы нерассуждающего сознания. Герои кинобаллады сплетаются в неостановимом хороводе, где все одинаково значительно: призраки умерших стариков, поющих под аккордеон на пятачке у крошечного кафе «Юг», и томящие мелодии аккордеониста, и персонажи этих ушедших, но по первому зову возвращающихся песен, их страсть и верность, их разлуки и измены, и блуждающие огни над маслянистой чернотой воды... Здесь промелькнет и тюрьма — знак многолетней тирании, и сытый полковник, представитель диктатуры, и опереточные аппаратчики, уничтожающие «зловредную» литературу. Все равноправно перед лицом памяти, но не потому, что она капризна и неизбирательна, а потому, что творит свое собственное «время—пространство». Не историческое, не социальное, но бытийное. Время потому и бессмертное, что существует благодаря повторяемости уравненных в правах извечных мотивов и сюжетов, начал и развязок, приливов и отливов, благодаря своей текучей, длящейся непрерывности. Это кружение времени, которое так искусно воспроизвел Соланас, бесстрашно изменивший привычное русло ретро-кинематографа, словно напомнило нам, зрителям, о незаурядной силе кино как искусства, способного овеществить бесплотное, материализовать эфемерное, воскресить утраченное.

Хотя, похоже, «ретро» все еще не хочет признать свою исчерпанность, и на престижные фестивальные экраны врываются сюжеты, целиком сложенные, как из детских кубиков, из пожухлых семейных фотографий и трогательных мелодий таперов, что сопровождали светлой памяти немое кино — «Двери хлопают» (режиссер И. Манкевич, Канада); или из дразнящих ритмов, томных текстов и па классического, непревзойденного аргентинского танго («Танго-бар», режиссер М. Зуринага, Пуэрто-Рико — Аргентина). Консерватизм, властно заявивший сегодня свои права на кинематограф, в таких прямодушных постройках с откровенностью обнажает идеологические пружины «ретро»-спекуляций. Гнетущий, всепроникающий, ни на что конкретное не заземленный страх, страх перед настоящим и будущим, уродующий в наши дни и напряженную духовную жизнь, и тусклое обывательское существование, перекладывается с умилением на язык романсово-красивой и совсем не разрушительной печали, умиротворяющей романтической ностальгии.

Кстати говоря, остроумно «снижает» подобные расхожие настроения итальянский фильм «Случится завтра», уверенный дебют Даниэле Лукетти (к тому же это и дебют Нанни Моретти в роли продюсера), пропутешествовавший в прошлом году по нескольким международным кинофестивалям.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 7.

Приключения двух пастухов помещены авторами в багет XIX века, однако историческая датировка фильма — лишь способ костюмировать публицистичность современной сатиры под изящную пикареску. Нанизывая один за другим авантюрные эпизоды, каждый из которых открывается знакомством бродяг с новыми людьми и завершается их изгнанием или побегом, Лучетти словно листает энциклопедию расхожих философских, политических и моральных установок, всякий раз поверяя их очень нехитрым, но безотказным способом: отношением к простому смертному, обыкновенному, грешному, первому встречному-поперечному. Но Лукетти — не скептик, дерзнувший расквитаться с «традициями» и «устоями», он все еще верит в приоритет человечности над всем остальным: философией, политикой, идеологией, искусством. «Главное в фильме, как и в жизни,— говорит он,— любовь к персонажам. Восхищение их изобретательностью, энергией, оптимизмом. Их верой в будущее. В то хорошее, что «случится завтра».

Вестерн-буфф итальянского режиссера вплетает в тему этой главы, посвященной отношениям кино с минувшим, с Временем, свою мелодию. Откровенная небрежность старинного грима, нанесенного на лик исторической реальности, призвана наглядно продемонстрировать приблизительность границ между вчера, сегодня и завтра, доказать, что проблемы, занимающие человечество, кочуют, словно бродяги, из одной эпохи в другую, лишь меняя на ходу обветшавшую одежду.

«Танго-бар», режиссер Маркос Зуринага (Пуэрто-Рико — Аргентина)

Чуткое к ушедшей эпохе «ретро», по сути, лишь другой вариант «косметики». Тщательный грим укрупняет особые приметы наружности, но это лицо не другого, неведомого нам постороннего — это наше собственное, почти забытое лицо. Оттого, в общем-то, и дорогое. Лучшие фильмы «ретро», реставрируя мифологию времени — не официаль-

ную, но народную, почти фольклорную память,— воскрешают дух минувшего с тем чтобы вызвать в нас чувство вины за малодушную измену самим себе, гуманистическим константам человеческого общежития.

...Как же все-таки значима вещественная, предметная сторона жизни, уговаривает нас фильм Теренса Дэвиса «Далекие голоса, тихие жизни»! Как значим ежедневный бытовой ритуал — и вдруг обрывает себя: в молчаливо напряженных сюжетных цезурах, словно в недоумении, застывает перед нами одна и та же картинка: дверь, лестница на второй этаж, зеркало на стене — визитная карточка традиционнейшего из традиционных английских домов. Фильм как будто останавливается, засомневавшись: неужели ничто не в силах поколебать непоколебимую, несокрушимую, неподвластную, кажется, никаким таранам британскую стабильность?

«Радиодни» — так мог бы, вслед за Вуди Алленом, назвать свой фильм Теренс Дэвис. Он возвращается в собственное детство, в 50-е годы, на рабочую окраину Ливерпуля. «Теплым воскресным утром вы открывали окно, и казалось, вся Англия слушает «Light Programme»,— вспоминает режиссер. Фильм Дэвиса — мюзикл. Но мюзикл необычный. Главная партия в нем написана для радио. Сорок песен — от шлягеров до Бриттена и Вона Уильямса, фрагменты популярных радиопередач выходят из неживого приемника (чаще всего невидимого, существующего где-то за кадром), перетекают в комнату, подхватываются и разыгрываются персонажами, на наших глазах выстраиваясь в нечто законченное. Слово, мелодия, голос обретают недостающее им визуальное измерение. И напротив, безмолвная, бессловесная каждодневность наделяется речью, получает возможность выразить себя, о себе поведать.

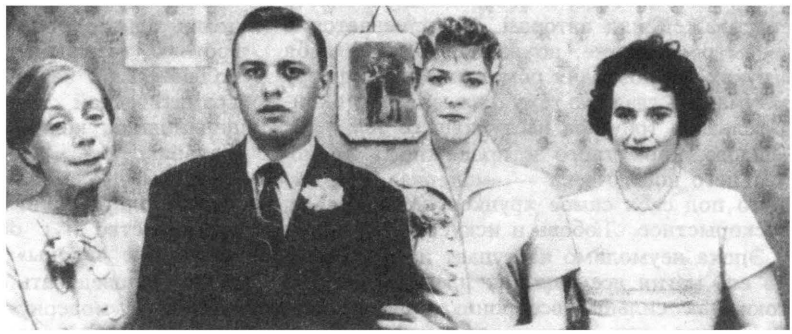
В этом отсутствии самодовольной завершенности, в аскетической недостаточности радиоискусства заложена возможность приглашения слушателя к сотворчеству, к инсценировке. И Теренс Дэвис материализует этот шанс в точном стилистическом приеме: одни эпизоды он начинает с незримого радиоголоса, звучащего на белом полотне экрана, когда высветляется и пропадает старая коричневатая фотография из семейного альбома, а потом постепенно, все четче, четче проступает из неясности движущаяся картинка, оживший снимок. Другие эпизоды, наоборот, теряют жизнь со смертью звука.

Стилизация под старый семейный фотоальбом дистанцирует экранный мир: утраченное утрачено, нам остается лишь помянуть его и оплакать, светло, без горечи...

«Юг» Соланаса был фильмом-«вспоминанием», необработанной — с пропусками и ошибками — стенограммой мучительного для героя-автора процесса «поиска утраченного времени». «Далекие голоса, тихие жиз-

«Случится завтра», режиссер Даниэле Лукетти (Италия)

ни» фиксируют не процесс, но результат, не «вспоминание», а память. Память, материализованную в услужливых картинках, заботливо увековечивших для нас сегодняшних — нас вчерашних. И если имидж фильма Соланаса создают голубые ночные туманы, захлебывающиеся ритмы, загадочная и грустная, как после феллиниевского «праздника», маленькая городская площадь, то английская картина впечатывается в сознание благодаря незабываемым лицам. Лицам тех, кто позировал «фотографу». Ведь только лица даруют волнующее чувство неповторимости всем этим — щемяще одинаковым, пылящимся в каждом доме канонически неоригинальным семейным снимкам. Боже мой, какие выразительные лица смотрят на нас с кадров-фотографий английского фильма!..



«Далекие голоса, тихие жизни», режиссер Теренс Дэвис (Великобритания)

Каждая старая фотография, проявляясь из небытия все отчетливее, ненадолго возвращает статус весомости «тихим жизням», укладывающимся в простой и ненарушаемый вековечный жизненный ритуал: помолвки, свадьбы, крестины, похороны. Так было, так будет, уверен рассказчик, словно захлопывая дорогой альбом, чтоб не впустить на его страницы тотальные предчувствия, тревоги и страхи дней сегодняшних.

Там, в детстве, был только один страх — отец, маниакально грубый, необузданно злой и угрюмый человек, нещадно, без причин избивавший жену и детей. Тема отца, оттесненного в глубину врезанных в фильм флэшбэков, схва́ченного в мистической темноте лучезарно фронтальной фотогении фильма, отца, умершего задолго до экранных событий, входит в картину как тема необъяснимой, иррациональной тирании, необъяснимого и ненаказуемого насилия. Традиционно английский мотив противостояния дома — надежного укрытия от буреломов и смерчей истории, от агрессии, угрожающей этой крепости извне, переводится здесь в иной регистр. И именно в этом регистре становится отчетливо слышна важная и вечная для Англии тема непростого сосуществования мирной благостности фасада и тех «неприличных» сюрпризов, что таятся за ним...

«Модернисты», фильм авторитетного в киномире американского режиссера Алана Рудолфа,— тоже «ретро». Только в основе его — иные оптические законы, ибо Рудолф разглядывает не собственный фотоальбом, а некую коллективную монографию о Париже 20-х годов: правда сквозь домыслы легенд и перехлесты мемуаров, ну, скажем, Моруа или Кокто, сквозь стихи Аполлинера и Блэза Сандрара, поверх репродукций Сезанна и Утрилло, Брака и Матисса, Дерена, Писсарро и многих, и многих, и, конечно же, туда, в эту «энциклопедию Парижа», целиком должен быть включен «Праздник, который всегда с тобой».

Рудолф рассказывает не о своем — о чужом прошлом. О прошлом культуры. Восхищаясь неподражаемо артистичным, непредсказуемо прекрасным, дерзким, коварным и многоликим Парижем, бессменным властителем дум всех поколений художественной интеллигенции XX века («столицей духа», «столицей вкуса» и «столицей свободы» называл его не один Моруа), Рудолф вместе с тем ставит не сентиментальную драму, а грустную, порой и горькую комедию. Он уступает очарованию парижского мифа и даже, как он говорит, той «рамы, в какую он оправлен», и тонко пародирует и его, и эту свою «уступчивость». Он поддается искушению вписать главные коллизии в крепко сбитый треугольник томной декадентской мелодрамы и смешно пародирует жанр. Он чистосердечно объясняется в любви к своим героям: безденежному художнику — «типичному американцу», честному, сильному и

прямому; к незадачливому журналисту, поставщику светской хроники, которому удается сорвать куш лишь на репортаже о собственном самоубийстве; к «натурщицам, которых домогаются бедные художники в то время, как те ловят богатых меценатов» (Кокто); к ловкой пройдохе-вдове, нагревшей руки на подделке шедевров новой живописи (блистательно чувствует жанр Джеральдина Чаплин). Он, автор, влюблен в них всех и даже в тех прочих, кому на этом опасном празднике достались роли злодеев, он влюблен в них, и он изящно высмеивает и их, и эту свою любовь, и безраздельную власть персонажей над автором. Он признается в своем романтизме, но жестко держит себя в руках, не позволяя романтическому флеру затуманить главную тему фильма. Тему окончательного триумфа наступившего XX века, алчного, корыстного и продажного, рационального нового века — «модерна», подмявшего под себя самое хрупкое, неподкупное, бескорыстное. Любовь и искусство.

Эпоха неумолимо наступает на искусство, но его магия все еще так пленительна, его токи так сильны, всепроникающи — здесь, в Париже, что подлинная жизнь кажется копией с картины великого художника. А иногда и его капризом. Первые кадры фильма, снятые под старую хронику, одушевляют легендарные парижские бульвары Писсарро. А потом в машине в зеркале лукаво мелькнет не отражение проплывающего мимо городского пейзажа, а кусок раскрашенного холста. И оживут на экране мастерские бедных художников, изысканно убогие мансарды добровольных пленников Парижа, знаменитый салон Гертруды Стайн и галереи Латинского квартала, зафанфаронятся шикарные апартаменты коллекционеров-нуворишей, загудит маленькое дымное кафе, собирательный образ легендарных монпарнасских заведений «Дом», «Ротонда», «Куполь», «Клозери де Лила», «где сидели натурщицы, которые хорошо поработали, и художники, которые работали до наступления темноты, и писатели, которые закончили дневной труд себе на горе или на радость, и пьяницы, и всякие любопытные личности...» — писал Хемингуэй.

Пристроился работать в углу за маленьким столиком, среди гомона, сплетен и флирта и он, Хемингуэй,— такой и не такой, каким он сам себя оставил потомкам. И мы усмехнемся над стариной Хемом, которого в кафе зовут почему-то «Фицджеральдом», улыбнемся, потому что авторам удалось схватить мэтра в тот момент, пока живой человек еще не превратился, по словам Рудолфа, в каменное изваяние. Закружатся, не расцепляя рук, как в матиссовском танце, перемешаются, как на бессмертном холсте, циничные сделки и высокая одухотворенность, грубые непристойности и пронзительная нежность, измены и преданность, реальность и вымысел, искренность и лицедейство.

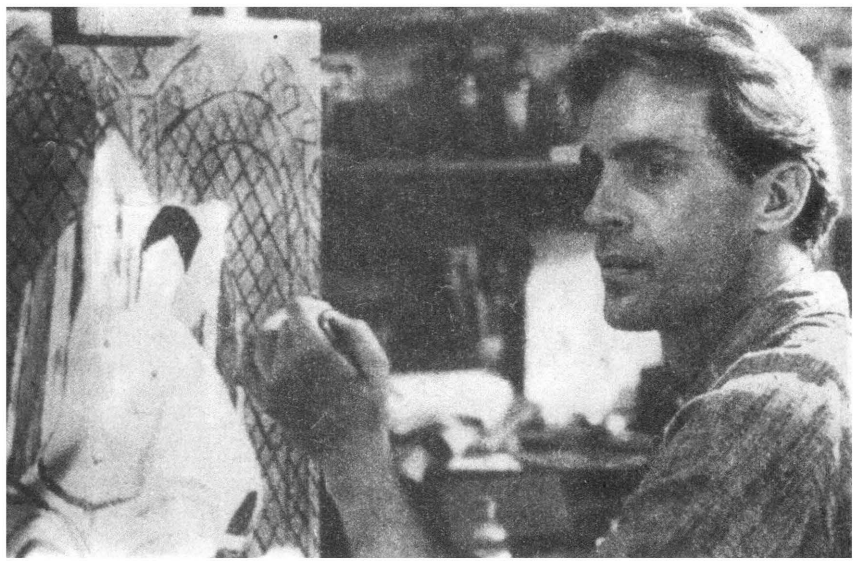
Разные сюжетные линии изобретательно и остроумно прорежут четкий маршрут в затейливом лабиринте, чтобы сплестись в центральный мотив «Модернистов», существеннейший для постижения авторской концепции. Аранжированный, порой даже в пределах одного эпизода, то как социальный гротеск, то как грустная психологическая коллизия, он зазвучит с экрана как мотив драматической конвергенции подделки и подлинника, копии и оригинала, правды и фальши.

«Новые времена» торжествуют победу: можно очнуться втянутым во всеобщее надувательство и с облегчением списать все на «новые законы». Можно даже самозабвенно исповедовать обман, гордясь причастностью к «модерну»: «The Moderns» — это вообще-то не «Модернисты» — неправильный перевод, в русском языке слова такого нет — это те, кто демонстративно идет в ногу с веком, олицетворяя, провозглашая и доказывая жизнью своей его новизну.

«Новые времена»! А потому можно, малодушно проворонив момент триумфа фальсификации, бесповоротного вытеснения настоящего, подлинного из собственного творчества, из личной жизни, объявить искусство мимикрии счастливой прерогативой Мастера. И не выказывать удивления, когда твоя жена выдает себя за жену другого. Можно, конечно. Но рано или поздно вы и не заметите, как окажетесь в положении героя фильма — того самого начинающего художника, славного малого, что в растерянности остолбенел, увидев на стенах шикарного американского музея сделанные им в Париже в трудную минуту копии Сезанна и Модильяни, вывешенные как оригиналы. Гордиться ли тем, что тебя «путают» с гением, или скорбеть оттого, что сам ты, каков есть, никому не интересен? Уступить заманчивому предложению выдать себя за другого или с достоинством отстаивать бескорыстное право оставаться самим собой?..

В пересказе морализаторский, финал «Модернистов» на самом деле так же изящен, легок и пародиен, как и вся картина. В белом чинном зале, столь не похожем на парижские галереи, у «своих» полотен герой Кейта Кар-

радина (прекрасная актерская работа) вновь обретает вернувшуюся к нему любимую жену: трогательная встреча, трогательное признание, поцелуй в диафрагму, хэппи энд. Тема фильма получает законченное пластическое выражение — если начальным ее аккордам нужны были бульвары Писсарро, то для разрешения понадобилась американская топография и стилистика Голливуда. Молодой «новый свет», расторопный и энергичный, без всяких рефлексий принял закон серский дебют, фильм «Разделенный мир». Собравшая восторженную прессу и получившая Специальный приз Каннского жюри, эта лента стала, пожалуй, единственным политическим посланием, которое продемонстрировало тот самый, Феллини упомянутый, «талант журналиста»: откровенная, кровоточащая публицистичность не отменяет художественной образности, психологической достоверности; историческая хроника (вспомним формулу Эйзенштейна), основанная на



«Модернисты», режиссер Алан Рудолф (США)

нового века, подхватил его дух, сманил его корифеев...

Не такие уж отжившие проблемы, прямо скажем, вычитываются из сюжетов, что внимательно и несуетливо оглядываются назад, в давно прошедшее. Прислушаемся к Феллини, который как-то сказал, поясняя свою страсть к интонации «Я вспоминаю...»: «...невозможно жить и немедленно об этом рассказывать, существовать и творить, у меня нет ни призвания, ни таланта журналиста».

А у кого он есть?

Надеюсь, этот фильм сильно разозлит вас»...

Так сказал Крис Менгес, один из крупнейших современных операторов, представляя на открытии фестиваля в Локарно свой режиссерский дебют, фильм «Разделенный мир». Собравшая восторженную прессу и получившая Специальный приз Каннского жюри, эта лента стала, пожалуй, единственным политическим посланием, которое продемонстрировало тот самый, Феллини упомянутый, «талант журналиста»: откровенная, кровоточащая публицистичность не отменяет художественной образности, психологической достоверности; историческая хроника (вспомним формулу Эйзенштейна), основанная на подлинных событиях и судьбах, «действует как эмоциональная драма».

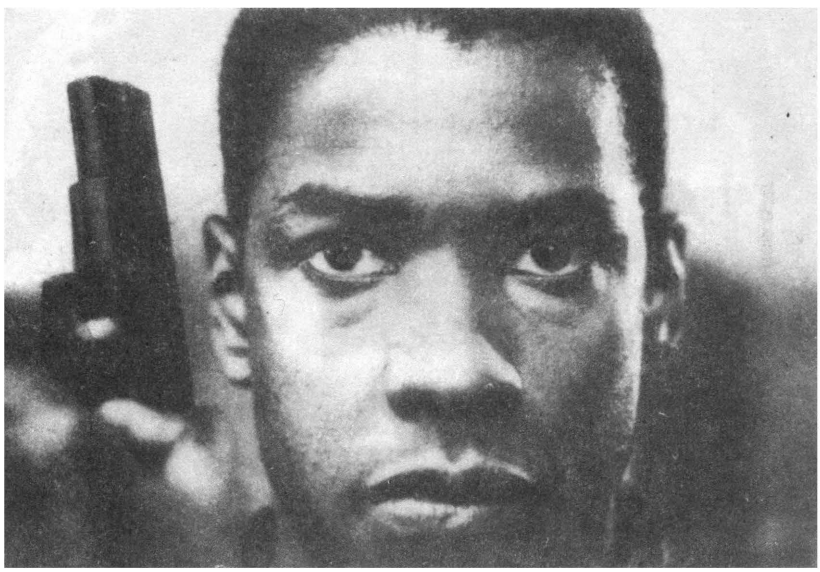
...Южная Африка, 1963 год. Семья белых журналистов, борцов против апартеида. В первом же эпизоде, снятом в тревожном ночном колорите, отец исчезает из дому, таинственно и безвозвратно. Лишь в конце, из титров, мы узнаем о судьбе этого мужественного политического изгнанника, вынужденного скрываться от преследования расистов. Мать (точная работа Барбары Херши) продолжает борьбу. Ей предстоит арест, мучительная разлука с детьми и смертельный страх за них, тюрьма, допросы и пытки. Голодовка, больница, попытка самоубийства. И освобождение под надзор полиции, и опять тюрьма. Ее ждет гибель черных друзей-единомышленников, подозрительность, а потом и ярость белых коллег и соседей, не желающих отдавать веками освященного колониального комфорта.

В основе автобиографического сценария

Шон Слово лежат подлинные судьбы и реальные исторические события, увиденные глазами тринадцатилетней девочки. Но фильм чужд стилизации «ретро»: авторам не нужна линза сегодняшнего восприятия прошлого, они программно отказываются допустить возможность временно́й корректировки минувших событий. Настаивая — то, что они показывают, во все времена должно восприниматься однозначно: борьба за достоинство, равноправие и независимость

Менгеса актуальную для нас мысль о том, что только высокая «нерутинная» идея, способная увлечь всерьез, может отправить на склад анахронизмов измотавшие человечество проблемы поколений: разобщенность, настороженность, одиночество.

Но вот фильм Мартина Стеллмана «За королеву и отечество». История негритянского парня, который возвращается домой, в Англию после Ольстера и Фолклендов, рассказана в жанре «городского вестерна»



«За королеву и отечество», режиссер Мартин Стеллман (Великобритания)

других — это борьба и за свое собственное достоинство, за свою собственную свободу. «Разделенный мир» задуман не как исторический, но как злободневный политический фильм, который обнажает механизмы «разделения мира», противостояния в нем тирании и гуманности.

Политическая интрига, враждебная, непонятная и всепоглощающая, разделяет мать и дочь и в их общем доме, ведь взрослые вынуждены таиться, скрывать, обманывать, а дети — пробивать стену недоверия и отчуждения. И страдать. Финал картины, когда гордая и счастливая Молли, шагая на демонстрации рядом с матерью, вскидывает вверх руку, сжатую в кулак,— точно, как мама, как ее товарищи,— провозглашает обретение близости, понимания.

Невольно соотносишь финальный мажор с трагическими диссонансами других современных лент и вычитываешь из фильма

(как назвал свой фильм режиссер). В этом английском фильме вообще силен американский акцент, усиливает его и «звездное» участие исполнителя главной роли Дэзила Вашингтона (прославившегося после «Клича свободы») — его «отверженный» герой кажется чересчур непроницаемым, невозмутимо бестрепетным. Каменные джунгли гигантских, невыносимо одинаковых, уродливых башен, в одной из которых затерялась неуютная, необжитая и холодная квартира бывшего солдата, не принимают, выталкивают своего «аборигена». Угроза разлита в воздухе, опасность подстерегает за каждым поворотом: в пустынном подземном переходе, в обшарпанном гулком подъезде, в мрачном кафе.

«Одним людям наплевать на то, что герой сражался за свою страну, другие не дают ему это забыть»,— формулирует Стеллман суть конфликта. Мир встречает вернувшегося

к жизни солдата такой жестокостью, что бывший «воин» вновь начинает сражаться. Человек хочет забросить ружье куда подальше, но действительность сжимает кольцо, не позволяет ему это сделать. Не дает, хоть убей. И он убивает.

Вспоминая более цельный, провидческий и беспощадный антивоенный фильм Хола Эшби «Возвращение домой», сожалеешь о том, что Мартин Стеллман не слишком четко расставил политические акценты. Неклич подданных британской короны!.. Какие горестные личные ассоциации вызывает рассказанная с экрана история — какие прямые и неотступные ассоциации вызывает она у нас, все еще робеющих признать неотвратимость всенародного покаяния за допущенную — нами допущенную — трагедию «афганца»...

«Параллельный кинематограф» Индии никогда не отводил глаза от тех бездн жестокости и зла, в которые толкает человека

«Салям, Бомбей», режиссер Мира Наир (Индия)

избежность эскалации насилия, самовоспроизводство жестокости в обществе, решившемся объявить войну,— «угольки» этой злободневной проблемы лишь тлеют в подтексте картины. Но если бы режиссер высказался яснее, в его горькой и правдивой ленте военная биография героя прозвучала бы предостережением и приговором: государственному ослеплению масс и добровольной слепоте рядового. Рядового, который в растерянности перед «свинцовыми мерзостями» жизни кидается за спасением к «высшим целям», что лукаво обещают оправдание злодейству, что гарантируют подобие смысла жестокой бессмыслице. И трудно судить его, рядового, за этот малодушный самообман. И нужно — иначе будет в мире еще больше зла и жестокости.

«За королеву и отечество» — какой едкой и печальной иронией отзывается в названии фильма этот освященный традициями боевой

социальная несправедливость: нищета, невежество, бесправие, чудовищное неравенство. Среди многих картин, показанных в Локарно и в Лондоне, наибольшее внимание привлекли две уже снискавшие до того международное признание. Пятичасовая фреска известного бомбейского режиссера Говинда Нихалани «Темнота» обращена к истории образования Индии и Пакистана в 1947 году. Суровая эта картина с болью и гневом повествует о мытарствах индуса из секты «неприкасаемых» (в этой роли снялся замечательный индийский актер Ом Пури), которому приходится пройти путь нечеловеческих страданий и унижений — по вине тех, как считает Нихалани, «кому выгодно насилие, кто разжигает религиозные страсти и провоцирует людскую вражду и бесчеловечность».

Другую картину «Салям, Бомбей» сняла дебютантка Мира Наир. Это трогательная, полная юмора и лиризма лента о бездомном

мальчишке, неунывающем десятилетнем горемыке, наивном и хитром, приехавшем на заработки из нищей деревни и постигающем уродливые законы современного большого города, совсем не похожа на традиционную индийскую мелодраму, которая делит мир на ангелов и злодеев. Но это и не «параллельное кино» — с его художественным ригоризмом, сознательно игнорирующим зрительское включение. Эмоциональность кинематографической речи, пестрота бытовых фактур — такой улицы мы еще не видели на индийском экране, осмысленная игра ритмами и смена операторской оптики при переходе от эпизода к эпизоду, энергичный монтаж и очарование главных персонажей, сыгранных бомбейскими беспризорниками,— все это обеспечило картине «Салям, Бомбей» заслуженный коммерческий успех, а жюри Каннского фестиваля увенчало Миру Наир престижной наградой — «Золотой камерой» за дебют.

Драматический финал фильма, завершив разговор о социальной природе нищеты и обездоленности, выводит его к важным вопросам. Маленький Кришна обнаруживает, что триста рупий, которые он копил на поездку к маме, копил, отказывая себе в куске хлеба, украли такие же бездомные оборванцы, как и он сам. Вселенский ужас, недетское горе в глазах ребенка. И недетское ожесточение, готовность мстить. Кому верить? Где найти силы, чтоб не озлобиться?

Конкретность отношений индивидуума с авторитарной системой упрощает задачу художника, который пытается проникнуть в политические, социальные механизмы истории. Вот почему сегодня наиболее страстные, бескомпромиссные политические ленты, как мне кажется, снимаются чаще всего в странах борющихся, или в Китае, или в Венгрии и Польше — там, где история отлита в законченную форму политики. В благополучном буржуазном мире, где противоречия стерты и затуманены, за «обострением», за чистотой эксперимента кинематографисты часто отправляются назад в прошлое — в эпохи сломов и катаклизмов.

Есть и еще одна площадка, на которой работает антибуржуазный политический кинематограф Запада,— существование иммигрантов — концентрация неблагополучия в благополучном мире. Минувший год, однако, не принес на этом поприще крупных побед. Разочаровал и триллер «Уголок Гаити» Рауля Пека, известного африканского режиссера, работающего в США: политика в нем существует отдельно от действительности — как будто лишь для того, чтобы поставлять таинственные интриги.

Это вообще характерные приметы нынешнего кризиса политического кино. Авторы фильмов, как правило, строят выгородку, никак не соотнесенную с реальной исторической и психологической средой. Изоляция, герметичность создается либо условностью избранного жанра — чаще всего триллера (как, например, в последнем фильме Коста-Гавраса «Те, кого предали» — о женщине-террористке), либо плакатной дидактичностью публицистической драматургии, всецело поглощенной изучением одной узкой проблемы (назову здесь английскую картину «Смерть сына» — о юридических тонкостях борьбы матери за вынесение правильного приговора наркоманам, виновным в гибели юноши). Эта стерильность вычлененных из жизненного хаоса политических проблем рождает ощущение неправды. Ощущение, что можно легко разрешить современные социально-политические конфликты — сначала вот этот, конкретный, а потом еще один — по очереди. Главное, что отсутствует в новейших политических картинах,— это отражение подспудных противоречий, раздирающих общество; понимание сути отношений человека и системы, доминантой которых является страх. «Страх, уже никак конкретно не ориентированный, а как бы зависший в самой атмосфере современного существования, приучившего к неуследимости тех жизненных связей, которые обеспечивают бесперебойное, хорошо отлаженное историческое производство частного в общее, случайного в закономерное...»[1]

А для того чтобы конкретный исторический или политический факт дал возможность «частному» развернуться в «общее», требуется... требуется художник.

Феллини, вероятно, лукавил, когда сокрушался: вот бы ему, дескать, талант журналиста...

●

Чувствую, сникла к концу. Решила, однако, оставить, как получилось: кризис все-таки...

Интересно, какие фильмы лондонского годового киноотчета попадут в лондонский Музей движущихся изображений? В павильон «Мировой кинематограф-88»? Наш «Комиссар»... «Короткий фильм об убийстве»... «Пейзаж в тумане» Тео Ангелопулоса...

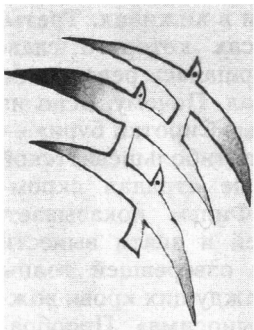
Локарно—Лондон—Москва

[1] Карахан Л. Рядом с центром Европы.— «Искусство кино», 1989, № 4, с. 118.

Виктор Матизен

Фантомы свободы

Несколько слов по поводу ретроспективы фильмов о Великой французской революции



Официальная эмблема 200-летнего юбилея Великой французской революции

Грандиозным переворотом, происшедшим во Франции за сто лет до открытия Люмьеров, кинематограф заинтересовался, будучи еще в пеленках. В 1897 году Жорж Гато начинает серию картин о революции «Убийством Марата» и «Смертью Робеспьера», короткими роликами, содержание которых легко вообразит себе любой зритель, знакомый с первыми игровыми лентами и знающий, что Марат был заколот Шарлоттой Корде в ванной, а Робеспьер с несколькими сподвижниками гильотинирован. К настоящему времени мировая «кинолетопись» Великой французской революции насчитывает около 350 фильмов.

(Увы, советское кино до сих пор не пользовалось благодатным материалом революционной эпохи во Франции, дающим возможность с «хронотопической» дистанции проанализировать проблемы, имеющие отношение и к отечественной революции. Впрочем, именно поэтому, наверное, и не пользовалось.)

Что же интересовало кинематографистов в том насыщенном десятилетии? Беглый взгляд на названия лент обнаруживает, *кто* их интересовал: на первом месте стоит Мария-Антуанетта, казненная в роковом 1793 (переставьте цифры, и получится куда более свирепый, но лишенный всякого величия год нашей собственной истории) супруга Людовика XVI, затем следует графиня Дюбарри, обезглавленная в том же году фаворитка Людовика XV, и уже после дам, как и положено по этикету, идут мужчины: Наполеон, Робеспьер, Дантон и Марат. Что касается событий, то более всего привлекали внимание террор 1793—1794 годов и гражданская война в Вандее и Бретони, а из символов революции — предмет, который именовали то «незаменимым лекарством от головной боли», то «верным средством от седины», то «инструментом для восстановления цвета лица», а также «страстной женой», «вечной вдовой» и «национальной бритвой», чье изображение на цепочке заменило многим нательный крест. Это было великое изобретение человеколюбивого доктора, тяжелый треугольный нож, скользивший с высоты по двум пазам и заставлявший осужденного, как тогда выражались, «чихать в корзину». Одним словом, это была гильотина, с 1897 года бессчетное число раз мелькавшая на экранах мира.

Большая часть из упомянутого числа картин не оставила сколько-нибудь долгого следа в истории кино. Из остав-

шихся составители каталога фильмов о революции Сильви Далле и Франсис Гендрон снабдили аннотациями и комментариями прессы 23 наиболее заметных (четыре из них были показаны на ретроспективе в СССР, организованной Киномузеем при участии Посольства Франции в СССР). Рассказать обо всех нет никакой возможности, но о некоторых нельзя не сказать отдельно.

«Сиротки бури», режиссер Дэвид Уорк Гриффит, США, 1921

Первыми картинами о революции, вызвавшими значительный резонанс, были «Мадам Дюбарри» Э. Любича (Германия, 1919) с Полой Негри и Эмилем Яннингсом в главных ролях, «Дантон» Д. Буховецкого (Германия, 1921) с тем же Яннингсом и Вернером Краусом и «Сиротки бури» великого Д.-У. Гриффита (США, 1921) с сестрами Гиш, Сидни Хербертом (Робеспьер) и Монти Блю (Дантон).

Гриффит взялся за дело с присущим ему размахом: выстроил декорации, разместившиеся на шести с лишним гектарах (были построены Пале-Рояль, Нотр-Дам, Версаль и Бастилия), и нанял десять тысяч статистов. Насколько сложны были приготовления, настолько упрощена историческая концепция (что сближало режиссера с нашим кино): французы делились на аристократов и простолюдинов, первые пировали в замках, вторые голодали в хижинах. Третье сословие, в интересах которого главным образом и совершалась революция, Гриффит игнорировал. Почему, ясно из его собственных слов: «Сиротки бури» — мощное средство антибольшевистской пропаганды (мэтр не страдал скромностью.— *В. М.*). Фильм показывает, что тиранию королей и знати вынести трудно, но тирания озверевшей толпы под руководством жаждущих крови вождей совершенно невыносима». Прообразами фигур Дантона и Робеспьера в фильме послужили не столько исторические вожди французской революции, сколько Линкольн и Ленин. В сознании автора бессмертной «Нетерпимости» Дантона и Линкольна объединяла терпимость, Робеспьера и Ленина — ее отрицание.

Колорита ради следует упомянуть и о сюжете: младшая из сироток, Генриэтта (Д. Гиш), выслеженная коварным Робеспьером, отправлялась им в трибунал и далее на гильотину, но благородный Дантон спасал ее, прискакав к подножию эшафота на лихом коне; знакомый с гриффитовским монтажом читатель может представить себе, с каким душераздирающим динамизмом решалась режиссером последняя сцена.

По словам Ж. Садуля, увидевшая фильм американская публика «пришла к заключению, что народ был совершенно прав, когда начал мятеж, и не прав, когда вздергивал аристократов на фонарь». Часть французской публики, по

словам того же Садуля, увидела в фильме «оскорбление монархии». Это было несправедливо: Гриффит оскорблял монархию столько же, сколько французские историки и писатели, показавшие ее блеск и нищету, просто он ей не симпатизировал, хотя еще меньше он симпатизировал якобинцам.

Упреки в очернении национальной истории высказывались французами и в адрес «Мадам Дюбарри» и «Дантона», хотя авторы, насколько можно судить, тоже метили не в них: Любич, если верить З. Кракауэру, сводил счеты с немецкой революцией 1918 года, Буховецкий, эмигрант из России,— с русской. Реакция французов объясняется, возможно, непривычной для них поляризацией режиссерского отношения к героям — французские авторы обычно выбирали лояльный тон по отношению ко всем историческим фигурам независимо от того, чьи политические убеждения они разделяли: Тьер, Гизо, Блан, Олар и даже Жорес стремились прежде всего *понять* действовавших в революции людей; исключение составляют лишь довольно злой Тэн и «дантононенавистник» Матьез.

З. Кракауэр в своей знаменитой книге «От Калигари до Гитлера» находил, что в «Мадам Дюбарри» история представлена как следствие психологических конфликтов и тем обессмыслена. С первым можно согласиться (штурм Бастилии по фильму вызван возлюбленным мадам Дюбарри Арманом де Фуа), второе несправедливо: Любич обессмысливал историю не больше, чем Дюмарере, чем Деланнуа в «Марии-Антуанетте», чем авторы многочисленных «шуанерий» и чем сам Кракауэр как создатель психологической (а не экономической, социальной или какой-нибудь еще) истории немецкого кино, но гораздо меньше, чем коллективные авторы совершенно обесчеловеченной письменной истории СССР и КПСС.

Раз уж речь зашла о Дантоне, Робеспьере и об аналогиях с отечественной историей, нельзя не сказать, что это и в самом деле ключевые для понимания многих революций фигуры, особенно если учесть, что в орбиту Робеспьера попадают Марат и Бабеф, а в орбиту Дантона фельяны, жирондисты и поздние термидорианцы. Грубо говоря, Дантон и К° — символ революции буржуазной, Робеспьер и К° — революции квазикоммунистической. Понятно также, к кому тяготели до сих пор «прокоммунистические» историки и к кому — «пробуржуазные», причем свойства центральных тел передавались и наблюдателям, попавшим в зону их влияния: одни в большинстве бросали ровный свет на обоих, другие обычно чернили одного и до блеска лакировали второго.

Не менее своеобразно, чем Любич, Гриффит и Буховецкий, был истолкован Анджей Вайда, снявший в 1982 году во Франции своего «Дантона». Хотя материалом ему послужила пьеса С. Пшибышевской, написанная под влиянием антидантоновских работ и проробеспьеровских работ Матьеза, трактовка Дантона (Жерар Депардье) в фильме оказалась ближе к оларовской, тогда как Робеспьер (Войцех Пшоняк) сохранил «матьезовские» черты. Вайдовский Дантон понимает свое бессилие против инерционного движения революции, хотя жизненная энергия и вызывает в нем яростные вспышки сопротивления року. Трагичен и Робеспьер, сознающий и то, что призывы Дантона и Демулена к милосердию подрывают якобинство, и то, что, отправив их на гильотину, он лишится последнего заслона перед собственной гибелью. Незабываем кадр, когда диктатор, услышав под окном грохотание телег с осужденными на казнь, медленно натягивает на лицо простыню, укрываясь ею, как саваном.

Какого рода аллюзии хотел вызвать Вайда и хотел ли, мне неизвестно, но нашлись интерпретаторы, усмотревшие в Дантоне намек на Валенсу, а в Робеспьере — на Ярузельского. Если и так, то польская история пошла поперек французской, вскоре усадив польских «Дантона» и «Робеспьера» за стол переговоров, не похожий ни на стол кабачка, где они встречались в фильме, ни на доску, куда клали каз-

нимых, и дав им уникальный шанс прийти к соглашению.

Откликнулись на фильм Вайды и у нас. Виктор Цоппи в заметке «Как Вайда сам себя гильотинировал» («ЛГ», 1983, № 41) вволю поглумился над картиной, благо она была неизвестна советскому зрителю, сострил, что Робеспьер из неподкупного сделан невменяемым, поиронизировал над потоками красной краски, льющимися в фильме с гильотины, и вынес приговор: «трибун, вождь революции, выступавший в тех сложных исторических условиях против того, чтобы буржуазия узурпировала плоды революции в ущерб совершившему ее народу, представлен олицетворением высшего зла». Словом, подвел Вайду под статью за дискредитацию дружественного социализму общественного и государственного деятеля.

Остается сказать о «шуанериях» на экране. Французские режиссеры (как и писатели) не особенно углублялись в причины этой ожесточенной семилетней гражданской войны в Вандее и Бретани, отдавали должное мужеству обеих сторон: стоит заглянуть в «1793 год», бальзаковских «Шуанов» или познакомиться, что гораздо труднее, с одноименными фильмами Калефа (1946) и де Брока (1988). Я бы вообще не стал касаться этой темы, если бы словом «Вандея» с легкой руки А. Адамовича и Е. Евтушенко не стали называть сопротивление перестройке в нашей собственной стране. Понятно, из чего они исходят в своем сближении событий советской и французской истории:

«Мадам Дюбарри», режиссер Эрнст Любич, Германия, 1919

оба, видимо, считают, что эти движения были начаты реакционными силами (дворянством и духовенством у них, бюрократией у нас), поднявшими против революции темный люд. Я же полагаю, что эта оценка повторяет ходульные обвинения двухсотлетней давности (повлиявшие на Гюго и Минье при всей их объективности), и хочу защитить французских крестьян от уподобления отечественным антиперестроечным силам. Крестьяне как раз сопротивлялись диктатуре Конвента, законам о твердых ценах и антирелигиозной вакханалии комиссаров. Когда якобинская и постякобинская политика сменилась бонапартовской, роялизм по-

терял в крестьянах всякую опору. И если уж вандейцев с кем-то сравнивать, то с казаками «Тихого Дона» или мнимыми кулаками, сопротивлявшимися сталинской коллективизации.

●

Сейчас, когда начинает работать первый советский парламент (от французского parle — говорить), который уже сравнивают с Генеральными штатами, которой нам говорят: вы свободны, но думайте, как мы, иначе мы предадим вас мести народа; вы свободны, но преклоняйте голову перед идеалом, которому мы возносим хвалы, иначе мы предадим вас мести народа; вы свободны, но присоединитесь к нам, чтобы преследовать людей, честность и познания которых опасны для нас, иначе мы предадим вас мести народа! Граждане, следует опасаться, чтобы революция, подоб-

«Шуаны», режиссер Филипп де Брока, Франция, 1988

открывшимися 5 мая 1789 года, следует помнить, в какое болото («болото» — прозвище «молчаливого большинства» Конвента) столкнула их борьба сперва аристократов с третьим сословием, затем роялистов и фельянов с республиканцами, затем жирондистов с монтаньярами.

Вот выдержка из речи Верньо 11 марта 1793 года: «Мы видели развитие этой странной системы свободы, при

но Сатурну, не пожрала бы постепенно детей своих и не породила бы деспотизма со всеми несчастиями, которые его сопровождают». Мне бы не хотелось, чтобы вдохновенный оратор Жиронды и на сей раз оказался неуслышанным пророком, и я закончу свои заметки словами: если история и не повторяется, то лишь с теми, кто хорошо знает ее и потому способен избежать ее суда.

Интервью «ИК»

Анни Жирардо: «Несмотря ни на что, я счастлива»

Беседу ведет и комментирует Александр Брагинский

Накануне по телефону она спросила: «Интервью?» Я ответил: «Да, для журнала «Искусство кино». Она, после паузы: «Хорошо. Приезжайте на съемку». «Но...— начал я,— там ведь нам не дадут толком поговорить». «Дадут»,— услышал я в ответ твердый и уверенный голос.

Анни Жирардо. Это имя стало нам известно в начале 60-х годов, когда на экраны вышел фильм великого итальянца Лукино Висконти «Рокко и его братья». Как ни странно, именно Италия выдвинула тогда на мировой кинематографический просцениум эту двадцатидевятилетнюю актрису, как, впрочем, и ее партнера по фильму — Алена Делона. Лукино Висконти первым угадал сильный драматический темперамент Жирардо. За год до начала работы над «Рокко» Висконти был занят постановкой на парижской сцене известной у нас в стране пьесы Уильяма Гибсона «Двое на качелях»; эта работа и свела Висконти с Жирардо, ее партнером по спектаклю был Жан Маре. Анни Жирардо Висконти поручил роль Нади, миланской проститутки, сохраняющей чистоту искреннего чувства к Рокко. До этого фильма у Анни Жирардо не было более сильной, яркой по рисунку, по средствам воплощения роли. Недаром она до сих пор вспоминает о работе над фильмом как о празднике. Тогда же, в Риме, Анни Жирардо знакомится с Ренато Сальватори, который станет ее мужем и от которого она имеет дочь Джулию. «У нее недавно родился ребенок,— скажет она мне во время нашей беседы. Так что я уже бабушка». Увы, Ренато Сальватори до этого дня не дожил. Хотя они и давно разошлись, но всегда оставались добрыми друзьями, и Анни искренне горевала после его смерти...

●

Она родилась в Нормандии 25 октября 1931 года, но всю жизнь прожила в Париже и считает себя коренной парижанкой. И живет она в одном из самых красивых уголков столицы, на старинной Вогезской площади, славящейся своими аркадами и маленьким сквером со скульптурой Людовика XI. Ее мать была акушеркой, и сама Анни после смерти отца всерьез думала посвятить себя медицине. Работала санитаркой, чтобы помочь матери своим скудным заработком. Живя среди людей, которым хлеб насущный давался потом и кровью, она сызмальства определила собственную жизненную позицию: ничто не достается без труда. Вся ее дальнейшая жизнь в кино, полная взлетов и падений, подтверждает это.

С раннего детства, рассказывает Анни Жирардо, она испытывала влечение к театру. Любила ходить на утренники, которые некоторые столичные театры устраивали для парижской детворы по сниженным ценам. Ну и, конечно, участвовала в школьной самодеятельности. С годами страсть к театру становится все сильнее, и это не ускользнуло от внимания матери. Она задает дочери вопрос: «Не лучше ли быть хорошей медсестрой, чем плохой актрисой?» Дочь пообещала ей, что если выбор профессии покажется ей ошибочным, она сразу бросит сцену. Сначала Анни посещает бесплатные курсы Анри Боска, затем по его совету — мастерскую Жана Мейера, блестящего актера и режиссера «Комеди Франсез». Опытный

профессионал, Жан Мейер сразу обнаруживает недюжинный темперамент будущей актрисы, ее работоспособность и, что немаловажно, скромность.

Анни бросает работу медсестры и переходит в Консерваторию драматического искусства. А чтобы не стать обузой для матери, начинает подрабатывать в кабаре, играет скетчи на сценах маленьких театров, которых было много в послевоенном Париже — в «Красной розе» и Театре Латинского квартала. В 1954 году, получив премию за исполнение эпизода в «Хозяйке гостиницы» Гольдони, Жирардо заканчивает учебу в Консерватории. И ее сразу приглашают в «Комеди Франсез». Однако в «Доме Мольера» она пробудет всего два года, сыграв в ряде спектаклей, из которых особым успехом пользовалась «Пишущая машинка» Жана Кокто в постановке Жана Мейера. Автор этой пьесы тогда не скрывал своего восхищения актрисой. «Самый блистательный драматический темперамент в послевоенном театре»,— заявлял он. Такая оценка поистине стоила многих рецензий. Тогда же, в 1956 году, за первые роли в кино и, в частности, за участие в фильме «Человек с золотым ключом» Лео Жоанона ей присуждают весьма престижную премию имени Сюзанны Бланшетти.

Постепенно кино становится главным делом ее жизни. Конечно, можно совмещать театр и кино, как это делают другие, но это не в характере Анни Жирардо. Она уходит с «первой сцены Франции». И пройдет не так уж много времени, прежде чем она станет одной из лучших киноактрис Франции.

В 60-е и 70-е годы она необычайно плодотворно работает в кино, снимаясь то в Италии у Марко Феррери («Женщина-обезьяна», «Диллинджер мертв»); то во Франции, где с ней работают Роже Вадим («Порок и добродетель»), Марсель Карне («Три комнаты в Манхэттене»), Клод Лелуш («Жить, чтобы жить», «Мужчина, который мне нравится»), Андре Кайат («Умереть от любви», «У каждого свой ад», «Любовь под вопросом») и многие другие режиссеры. У нас же актриса получила известность в первую очередь благодаря комедиям и мелодрамам, как правило, незамысловатым и прямодушным («Последний поцелуй», «Знакомство по брачному объявлению», «Доктор Франсуаза Гайян»), но иногда и весьма значительным («Старая дева»).

Я лишь упоминаю эти фильмы, не собираясь вдаваться в их анализ. В мои планы не входит нарисовать творческий портрет Анни Жирардо. Мне лишь хочется расширить представления советского читателя о ней как о человеке. Поэтому так важно подчеркнуть, что на определенном этапе своей бурной артистической карьеры в кино она решает остановиться, ибо понимает, что фильмы с ее участием перестают делать сборы. Тогда она вновь решает вернуться в театр, точнее на сцену «Казино де Пари». Специально для нее в 1982 году было написано ревю под названием «Решено и подписано». Анни Жирардо взяла все расхо-

Анни Жирардо
Москва, 1989
Фото С. Пожарского

ды на себя. И, увы, просчиталась. Эстрадные критики чрезвычайно сурово отнеслись к спектаклю, и через две недели он был снят с афиши. Анни распродала свои драгоценности, рассчиталась с долгами и... исчезла.

Поздней осенью того же года ее обнаружил в Лос-Анджелесе корреспондент иллюстрированного еженедельника «Париматч». «Мне было очень плохо,— сказала она ему тогда.— Но я справилась со своей бедой. Во всяком случае, всю жизнь стра-

дать не намерена». «Каким вы видите свое будущее?»— спросил ее журналист. «Я не вижу его. Впрочем, если еще вчера я думала, что все кончено, что будет завтра — не знаю».

Спустя год, в 1983 году, она появилась снова на театральной сцене в спектакле «Маргарита и другие», в котором играла скетчи, специально для нее написанные Бобом Деку, Пьером Этексом и Жан-Лупом Дабади. Играла, читала стихи, напела несколько дисков, танцевала... На этот раз театзатрепанными креслами, фотографиями членов Политбюро во главе с Л. И. Брежневым (примета времени), маленькой сценой с роялем, над которым колдует завклубом. На этом рояле вскоре будет играть героиня Жирардо — французская пианистка Ламбель-Булатова. В 30-х годах она вышла в Париже замуж за советского дипломата. Отозванный в Москву Сталиным, он будет расстрелян, а его вдова проведет 20 лет в лагерях, а затем откажется вернуться во Францию, останется в Сибири.

Анни Жирардо. Рабочий момент фильма «Руфь» Фото С. Пожарского

ральная критика оказалась более благосклонной. Даже обозреватель «Монд» Мишель Курно выразил сожаление по поводу того, что такая актриса транжирит силы в варьете.

С 1981 по 1984 год она не снимается. Наконец, выходит фильм «Черный список», в котором она, продолжая «материнскую тему», играет роль женщины, которая мстит за дочь. И чуть позже снимается у Лелуша в картине «Уйти, чтобы вернуться».

Вот на каком витке биографии мы застали Жирардо в Москве в марте 1989 года на съемках фильма «Руфь», который ставит таджикский режиссер Валерий Ахадов по сценарию Евгения Козловского. Павильоном для фильма служит большая московская церковь, где ныне размещается спортивный клуб. Помещение на втором этаже превращено художниками в «красный уголок» с

После того как был отснят очередной дубль — разговор героини с завклубом,— мы, наконец, получаем возможность побеседовать, устроившись в разбитых креслах. Под стук молотка, переговоры постановочной группы с оператором и осветителями и завязался наш разговор.

— Как вам работается в Москве?— спрашиваю актрису, которая сидит передо мной в скромном костюме, слегка загримированная, очаровательная в своей естественности. Она говорит короткими точными фразами, низким, полным неуловимых модуляций голосом.

— Прекрасно работается! После смены мчусь в «Советскую», чтобы перекусить, а потом в театр. Не вылезаю из театров. Была в Большом, Художественном, в «Современнике», на Таганке...

— А кино вы смотрите?

— Не хватает времени. Досмотрю в Париже. А вот посмотреть спектакли в таком театральном городе, как Москва, для меня важно.

— Кажется, в последнее время вы предпочитаете кинематографу театр?

— До известной степени это так. Недавно играла в мольеровском «Скупом». В том, что я, киноактриса, возвратилась на сцену, нет ничего странного. Сегодня многие мои коллеги, в том числе более молодые, охотно играют на сцене. И не случайно. Ведь прямой контакт со зрителем так обогащает! Но после театра снова так хочется сниматься в кино...

— Как вы можете определить свое место в современном французском кино?

— Мое место?— быстро переспрашивает Анни. И на мгновение задумывается.— То есть вы хотите, чтобы я сама определила собственное место в кино Франции 1989 года? Даже и не знаю, что сказать. Я бы еще могла как-то определить свою жизненную ситуацию... Вернее, определить, какое место сейчас занимает в моей личной жизни творчество, как оно соотносится с моим возрастом... Еще четыре-пять лет назад все было в полном разладе. А сегодня я могу сказать, что нашла для себя роли по возрасту. Я ведь еще не старуха! — восклицает она.

— Но, насколько я понял, вам это не всегда удается. Скажем, я видел осенью 1988 года в Париже фильм «Заключенные женщины»...

— Я не люблю его! — резко прерывает меня Анни.

— Это, кстати, чувствовалось во время просмотра...

— В самом деле? Гм... Мы снимали его в ужасных условиях. Холод. Продюсер без денег. Все актрисы фильма пошли на жертвы ради режиссера Шарлотты Сильвера, чтобы она могла снять фильм.

Анни Жирардо и Матье Розе в фильме «Пять дней в июне» (режиссер Мишель Легран)

Анни Жирардо в этой роли безжалостна к своей героине, стукачке, прислуживающей тюремной надзирательнице. Актриса ненавидит героиню даже чуть-чуть больше, чем требует правда характера. Я говорю ей об этом, она кивает.

— На съемочной площадке «Заключенных» мне все время приходилось драться за то, чтобы план был правильно освещен и скадрирован, до такой степени все было неудачно организовано. Я вовсе не претендую на то, чтобы меня снимали, как богиню.

Но должна же быть хотя бы элементарная порядочность. Если тебе доставляет удовольствие с такой тщательностью снимать стены тюрьмы, прояви такт и сними достойно и мадам Жирардо. Сделай усилие. Я ведь не требовала, чтобы зритель подумал, будто мне двадцать лет, нет, я про-

сила одного — грамотной работы с учетом моих пятидесяти.

— А какие из недавних картин с вашим участием вам доставили радость?

— Фильм, в котором я только что отснялась у Мишеля Леграна.

— Композитора?

— Да, того самого, который написал музыку к многим картинам, в том числе к «Шербурским зонтикам» Жака Деми.

— Мне вспоминается, как он снялся у Аньес Варда в фильме «Клео от 5 до 7» в крошечной роли ... композитора. Он был в ней очень забавен и артистичен.

— Легран очень способный человек, уж поверьте мне. Он снял не музыкальный фильм, хотя герой картины пианист. Это сам Мишель Легран. Как это часто бывает у дебютантов, фильм автобиографический. Мы с Леграном люди одного поколения. Он младше меня на год, и мы нашли общий язык. В его съемочной группе царило то, что я так люблю в кино,— хорошее настроение, слаженность, взаимопонимание. Когда чувствуешь общность в устремлениях создателей, отдаешь фильму всю себя.

— О чем фильм?

— Дело происходит в 1944 году. Тогда Мишелю было 12 лет, но, несмотря на столь юный возраст, он уже учился, как вундеркинд, в Парижской консерватории, а жил в Нормандии, в Ло. Получив свой очередной приз, он должен был вернуться вместе с матерью домой. А тут как раз союзники высадились в Нормандии, так что на поезд рассчитывать было бесполезно. И вот он крадет два велосипеда и вместе со знакомой девушкой отправляется навстречу войне, навстречу освободителям. Спутница Мишеля вскоре уйдет из его жизни навсегда, но оставит след в душе, как всякая первая любовь. Прекрасная история! В фильме много классической музыки, джаз появляется только в конце, когда наши герои встречают американцев.

Анни Жирардо и Мари-Кристин Барро в фильме «Заключенные женщины» (режиссер Шарлотта Сильвера)

— Я слышал, что вы торопитесь в Париж, поскольку будете сниматься в большом телесериале...

— Да, это так. Это история семьи на протяжении многих лет. Это — моя роль, я опять получила прекрасную возможность делать то, что мне по душе. Я как бы заново, уже в зрелом возрасте, переживаю собственную биографию... Вы понимаете?

— Опять новый этап в вашей карьере?

— Может быть. На меня словно посмотрели другими глазами. И увидели: я все такая же, правда... Ну, постарела, что поделаешь...

— Наверное, роль в фильме «Руфь» созвучна этому новому этапу в вашей карьере?

— Вы абсолютно правы.

— После роли матери пианиста вы играете пианистку...

— Музыка вообще имеет для меня колос-

сальное значение. Я обожаю музыку! Как и на съемках фильма Леграна, так и здесь, на «Мосфильме», я вновь испытываю от работы истинное наслаждение. Я счастлива. Не думала, что такое чувство ко мне когда-нибудь вернется снова. Хочется делать нечто большее, чем делала до сих пор.

— Как вы оказались в СССР?

— Мой импресарио из «Артмедия» получил телеграмму, в которой мне предлагали сниматься в России в фильме о француженке. Когда я получила сценарий и прочитала его, то поняла: это именно та роль, которую я должна сыграть. А кроме того я подумала: «Отчего они обратились именно ко мне? Наверное, они верят в меня. Тогда надо ехать». Я плюнула на все дела и согласилась. Я уже говорила Ахадову, что во Франции сегодня только я одна способна на такое безумство — сниматься в стране, где все вокруг говорят на чужом языке. Когда-то так же трудно было работать в Италии... Хотя нет, там был Делон, да и вообще тогда все было проще. Мне в ответ Валерий сказал: «А здесь подумали, что безумцы — мы, раз посмели к вам обратиться». Я жалею только об одном: что не говорю по-русски и плоховато играю на рояле. Сюжет картины — потрясающий. Я в этом убеждаюсь все больше и больше.

— Расскажите о вашей героине.

— Это француженка, которую ссылают в лагерь за то, что она иностранка и жена «врага народа». Она бы там умерла, если бы не музыка. Музыка помогает ей выжить, и она выживает. Долгие годы ей не давали играть, но она верила, что настанет минута и она снова сядет за инструмент. Пока она была лишена такой возможности, она словно окаменела, омертвела. Но для своего искусства она оставалась живой, оно не умерло внутри ее души. А все остальное для нее, в общем-то, не имеет значения, потому-то она и остается на родине мужа. Здесь она и умирает. Меня увлек образ этой женщины, человека необычайно доброго, не лишенного чувства юмора. Она переживает все — и моменты отчаяния, и обретение веры. Это человек, который живет в согласии со своими жизненными принципами. Я ее хорошо понимаю — сама в чем-то на нее похожа. Если только мне представится возможность, я охотно сыграю эту роль в пьесе на французском языке.

— Вы не находите, что у нас на съемках больше беспорядка, чем во Франции, где работают быстрее?

— Знаете, в кино беспорядок везде одинаковый. Но здесь я его как бы и не чувствую, меня окружают милые люди, они погружены в работу с головой... Я рада, что Москва меня не разочаровала. Я счастлива, что работаю здесь. Я просто-таки должна была сюда приехать! Первые три дня, конечно, все было непросто, шла акклиматизация. Зато теперь я чувствую себя, как дома. Я почувствовала, что меня окружает семья. А значит — все прекрасно!

— Говорят, на «Мосфильме» был устроен ваш творческий вечер?

— Да. Как меня там встречали! Я и не предполагала, что меня здесь так знают и помнят. Нет, я все же счастливый человек! Ведь я была уже раз в Москве — снималась вместо Симоны Синьоре в картине Сергея Герасимова «Журналист». Но тогда я ничего не успела повидать. Да и ситуация была другая... Теперь не могу насмотреться и наслушаться. Нет, право, мне очень хорошо.

— Вы все время говорите, что счастливы. А помимо работы, как говорят французы,— а пар са?

— Тоже счастлива. У меня взрослая дочь. Я бабушка. Я — дочь своей матери, которую стараюсь окружить любовью и заботой. Вообще семейный круг для меня имеет огромное значение. Да, я одна. Но меня окружают друзья. Я сама стремилась к тому, чтобы быть свободной и работать...

...Издалека на меня с упреком посматривает Валерий Ахадов. Пора закругляться. Благодарю Анни Жирардо за беседу. Она быстро уходит за выгородку, где сейчас будут снимать очередной план.

Досье «ИК»

ФАННИ АРДАН, актриса (Франция)

Родилась в 1949 г. в Сомюре. Окончила католический лицей. Изучала общественные науки в Сорбонне, училась на драматических курсах в школе Перимони. Актриса в театре с 1975 года, в кино — с 1978 года. Одна из ведущих актрис французского кино. В 1981—1984 годы творческие и личные взаимоотношения связывали Ф. Ардан с режиссером Ф. Трюффо.

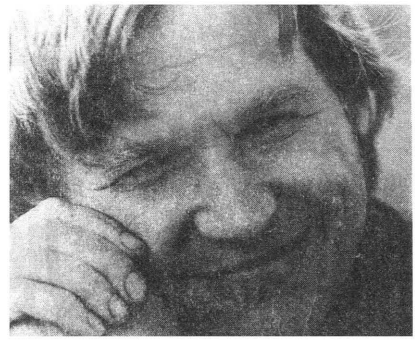
1978: «Собаки» (в СССР — «Собаки в городе», «Les chiens»), *1979:* ТВ ф. «Дамы с побережья» («Les dames de la côté»). *1980:* ТВ ф. «Воспоминания двух юных супругов» («Memoires de deux jeunes maries»); ТВ ф. «Падение дома Эшер» («La chute de la maison Usher»), реж. А. Астрюк; «Одни и другие» («Les uns et les autres»), реж. К. Лелуш. *1981:* ТВ ф. «Глава семьи» («Le chef de famille»); «Женщина рядом» (в СССР — «Соседка», «La femme d'à côté»); реж. Ф. Трюффо. *1983:* «Жизнь — это роман» («La vie est un roman»), реж. А. Рене; «Скорей бы воскресенье!» (в СССР — «Веселенькое воскресенье», «Vivement dimanche!»), реж. Ф. Трюффо; «Бенвенута» («Benvenuta»), с Бельгией и Италией, реж. А. Дельво; «Желание» («Desiderio»), в Италии; «Любовь Свана» («Un amour de Swann»), с ФРГ, реж. Ф. Шлёндорф. *1984:* «Будущим летом» («L'été prochain»); «Взбешенные» («Les enragés»); «Любовь до смерти» («L'amour à mort»), реж. А. Рене. *1985:* «Семейный совет» («Conseil de famille»), реж. Коста-Гаврас; «Развитие сюжета» («Affabulazione»), в Италии. *1986:* «Мелодрама» («Mélo»), реж. А. Рене; «Ничтожество» («Le paltoquet»), реж. М. Девиль; «Семья» («La famiglia»), в Италии, реж. Э. Скола; ТВ ф. «Рождение» из сериала «Врачи мира» («La naissance» — «Médecins du monde»). *1987:* ТВ сериал «Площадь Навона» («Piazza Navona»), в Италии; «Не плачь, любовь моя...» («Pleure pas, my love...»). *1988*: «Страх и любовь» («Paura e amore»), Италия — Франция — ФРГ, реж. М. фон Тротта.

ДАМИАНО ДАМИАНИ, режиссер (Италия)

Родился 23 июля 1922 года в Пазиано (провинция Удине). Учился в академии художеств в Милане. Был художником в кино. С 1946 года — режиссер документальных фильмов. В 50-е годы — сценарист. С 1960 года — режиссер игровых фильмов.

К/м фильмы: *1946*: «Ансамбль Аффори» («La banda d'Affori»). *1947*: «Искусство и реальность» («Arte e realtà»). *1948:* «Возрождение в живописи» («Il rinascimento nella pittura»). *1949:* «Синьор Росси ищет реальность» («Il signor Rossi cerca la realtà»). *1950*: «Рождается мультфильм» («Nasce un disegno animato»). *1951*: «В честь города» («Omaggio a una città»). *1952*: «Баскетбол» («Pallacanestra»); «Дискобол» («Il discobolo»). *1953*: «Дома для народа» («Case per il popolo»); «Формула 2» («Formula 2»); «Классные гонщики» («Eroi del volante»). *1954:* «Монте-Кристо» («Monte Cristo»); «Карусели» («Le giostre»), *1955:* «Голоса Неаполя» («Voci di Napoli»); «Груз» («Cargo»); «Покинутые дети» («Bambini soli»); «Дети-дублеры» («Bambini doppiatori»). П/м фильмы (и соавтор сценариев всех фильмов): *1960:* «Губная помада» («Il rosetto»). *1961:* «Наемный убийца» («Il sicario»). *1962:* «Остров Артуро» («L'isola d'Arturo»), гл. премия на Мкф. в Сан-Себастьяне; «Встреча земляков» («La rimpatriata»). *1964:* «Скука» («La noia»), с Францией; по А. Моравиа. *1965:* «Влюбленная ведьма» («La strega in amore»). *1966:* «Кто знает?» (в СССР —«Золотая пуля», «Quien sabe?»). *1967:* «День совы» (в СССР — «Сова появляется днем», «Il giorno della civetta»), с Францией. *1968:* «Довольно сложная девушка» («Una ragazza piuttosto complicata»), по А. Моравиа. *1969:* «Самая красивая жена» («La moglie più bella»). *1970*: «Признание комиссара полиции прокурору республики» («Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica»), гл. премия на Мкф. в Москве-71. *1971:* «Следствие закончено: забудьте» («L'istruttoria è chiusa: dimentichi»). *1972:* «Джиролимони, чудовище Рима» («Girolimoni, il mostro di Roma»). *1973:* «Улыбка великого искусителя» («Il sorriso del grande tentatore»), с Великобританией. *1974:* «Почему убивают судей» («Perché si uccide un magistrato»). *1975:* «Один гений, два свояка и курица» («Un genio, due compari e un pollo»), с Францией и Западным Берлином. *1977:* «Я боюсь» («Io ho paura»); «Гудбай и аминь» («Goodbye & Amen»), с Францией. *1979:* «Человек на коленях» («Un uomo in ginocchio»). *1980:* док. ф. «Сицилийский сепаратизм» («Il separatismo siciliano»); «Предупреждение» (в СССР — «Следствие с риском для жизни», «L'avvertimento»). *1982*: ТВ ф. «Слова и кровь» («Parole e sangue»); «Эмитивиль II — Наваждение» («Amityville II — The Possession»), в США. *1983:* ТВ сериал «Спрут» («La piovra»). *1984:* «Связь через пиццерию» («Pizza Connection»). *1986:* ТВ сериал и киновариант «Расследование» («L'inchiesta»). *1988*: ТВ сериал «Ленин... поезд» («Lenin... The TRAIN»), Италия — Великобритания — ФРГ.

ДЖЕФ БРИДЖЕС, актер (США)



Родился 4 декабря 1949 года в Лос Анджелесе (штат Калифорния). Сын актера Ллойда Бриджеса, брат актера Бью Бриджеса. Впервые появился на экране в фильме 1950 года «За компанию» («The Company She Keeps»). С восьми лет вместе с отцом играл в телесериале «Морская охота» («Sea Hunt»). С 1963 года — на сцене. Учился в актерской школе У. Хаген, работал в передвижном театре. С 1969 года — актер в кино.

1969: «Прикоснись и иди» («Touch and Go»); ТВ ф. «Молчаливая ночь, одинокая ночь» («Silent Night, Lonely Night»); «Залы гнева» («Halls of Anger»). *1970:* ТВ ф. «В поисках Америки» («In Search of America»); «Ин» и Ян» мистера Го» («The Yin and Yang of Mr. Go»). *1971:* «Последний киносеанс» («The Last Picture Show»), реж. П. Богданович. *1972:* «Плохая компания» («Bad Company»), реж. Р. Бентон; «Жирный город» («Fat City»), реж. Дж. Хьюстон. *1973:* «Последний американский герой» («The Last American Hero»); «Лолли Мадонна XXX» («Lolly Madonna XXX»); «Продавец льда грядет» («The Iceman Cometh»), реж. Дж. Франкенхеймер. *1974:* «Громила и Попрыгунчик» («Thunderbolt and Lightfoot»), реж. М. Чимино; «Ранчо Делюкс» («Rancho de Luxe»). *1975:* «Сердца Запада» («Hearts of the West»). *1976:* «Кинг Конг» («King Kong»), реж. Дж. Гиллермин; «Оставайся голодным» («Stay Hungry»), реж. Б. Рафелсон. *1977:* «Зима приносит смерть» («Winter Kills»), выпуск на экран — 1979. *1978:* «Кто-то убил ее мужа» («Someone Killed Her Husband»). *1979:* «Борец» («The Ringer»); «Американская компания успеха» («The American Success Company»). *1980:* «Жизнь Каттера» («Cutter's Way»), реж. И. Пассер; «Врата рая» («Heaven's Gate»), реж. М. Чимино. *1982:* «Трон» («Tron»); «Поцелуй меня на прощание» («Kiss Me Goodbye»), реж. Р. Маллиган; ТВ ср/м ф. «Рэпанзел» («Rapunzel»). *1984:* «Вопреки всем шансам» («Against All Odds»); «Человек со звезды» («Starman»), реж. Дж. Карпентер. *1985:* «По острому лезвию» («Jagged Edge»); «8 миллионов способов умереть» («8 Million Ways to Die»), реж. Х. Эшби. *1986:* «На следующее утро» («The Morning After», реж. С. Люмет. *1987:* «Надин» («Nadine»), реж. Р. Бентон. *1988:* «Такер — Человек и его мечта» («Tucker — The Man and His Dream»), реж. Ф. Ф. Коппола.

СЁХЭЙ ИМАМУРА, режиссер (Япония)

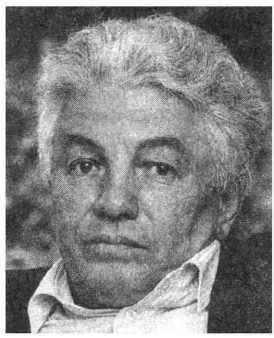
Родился 15 сентября 1926 года в Токио. Учился в Высшей технической школе. Окончил факультет западной истории Токийского университета в 1951 году. Был автором пьес и актером в студенческом театре. Ассистент режиссера у Я. Одзу и М. Кобаяси, затем сценарист. С 1958 года — режиссер . В 1975 году основал киношколу в Токио.

1958: «Украденная страсть» («Нусумарэта ёкубо»); «Неоновые улицы» («Ниси Гиндза экимаэ»); «Неудовлетворенное желание» («Хатэсинаки ёкубо»). *1959:* «Второй братец» («Ниантян»), и соав. сц. *1961:* «Свиньи и броненосцы» («Бута то гункан»), и соав. сц. *1963:* «Японское насекомое» («Ниппон контюки»), и соав. сц. *1964:* «Красная жажда убийства» («Акай сацуи»), и соав. сц. *1966:* «Введение в антропологию» («Дзинруйгаку нуймон»), и соав. сц.: *1967:* «Испарившийся человек» («Нингэн дзёхацу»), и ав. сц. *1968:* «Глубокая жажда богов» («Камигами-но фукаки ёкубо»), и соав. сц. *1970:* «Послевоенная история Японии — жизнь мадам Онборо» («Ниппон сэнгоси — мадаму Онборо-ни сэйкацу»), и ав. сц. *1971:* два ТВ ф. из серии «Солдаты, которые не возвращаются» («Дзэку микиканхэй-о оттэ»). *1972:* ТВ ф. «Пираты Бубуана» («Бубуан-но кайдзоку»). *1973:*док. ф. «Караюки-сан» («Караюки-сан»); ТВ ф. «Мухомацу возвращается на родину» («Мухомацу кокё-о каэру»). *1975:* 3-й фильм из серии «Солдаты, которые не возвращаются»; ТВ ф. «Донесение о двух людях по имени Ёсинобу» («Цусэки футари-но Ёсинобу»). *1979:* «Месть принадлежит мне» («Фукусю суру ва варэниари»). *1980:* «Но почему?» («Эйдзянайка»), и соав. сц., сопродюсер. *1982:* «Легенда о Нараяме» («Нараяма бусико»), и ав. сц.; гл. премия на Мкф. в Канне-83. *1986:* «Сутенер» («Дзэгэн»), и соав. сц., сопродюсер. *1988:* «Черный дождь» («Курой амэ»), премия Высшей технической комиссии на МКФ, в Канне-89

С. Кудрявцев

Владимир Войнович

Как это делалось



От редакции

31 марта 1989 года редакцию журнала «Искусство кино» посетил известный русский писатель Владимир Николаевич Войнович, с недавних пор проживающий в ФРГ. Буквально в последние несколько месяцев в нашей стране наблюдался резкий взрыв популярности творчества этого писателя, вызванный в первую очередь публикацией романа «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина». Разные главы этого незаурядного сатирического романа публиковались в журналах «Юность» (1988, № 12, 1989, № 1—2), «Горизонт» (1988, № 12) и «Искусство кино» (1989, № 1). Интерес к Войновичу умножился после публикации его повести «Путем взаимной переписки» («Дружба народов», 1989, № 1).

Мы попросили Владимира Войновича рассказать о некоторых обстоятельствах его насильственной эмиграции. Детали этой печальной кампании времен застоя, связанной с общей тенденцией гонений на «инакомыслящих» в те времена, думаем, будет небезынтересно узнать читателям журнала «Искусство кино».

●

Я был членом Союза писателей СССР двенадцать лет — с 1962 года по 1974-й. Начиная с 1968 года я начал получать всевозможные выговоры. На днях, незадолго до начала моего авторского вечера в Центральном Доме кинематографистов в Москве, мне подарили протокол заседания от 31 января 1974 года, в котором объединение прозаиков Союза писателей просило секретариат исключить меня из своих членов. Там подробно перечислены все факты моей «преступной» деятельности.

Началась она примерно в 1966 году, когда я подписал письмо в защиту А. Синявского и Ю. Даниэля, а позже, в 1968 году, я умножил свои «преступления», подписав еще несколько писем. Причем меня тогда наказали строже, чем многих других «подписантов», и я знаю почему. У меня тогда как раз шли две пьесы «Хочу быть честным» и «Расстояние в полкилометра» и, надо сказать, шли довольно широко по стране. Вдруг я стал зарабатывать приличные деньги. Театрально-аппаратной мафии это очень не понравилось, и факт подписания некоторых писем был использован для того, чтобы эти пьесы зарубить, ведь для многих я стал неожиданным конкурентом на театральном рынке.

Для того чтобы мои пьесы запретить, нужно было громоздить целое дело. Пьеса — не книга, не сценарий, не фильм, которые, в общем, запретить несложно. Пьеса — это десятки театров, сотни ак-

теров, тысячи зрителей. И всем надо как-то что-то объяснять. Необходимо было придумать убойные аргументы, чтобы мысль обо мне как об однозначно зловещей фигуре усваивалась всеми без труда.

Надо было — придумали. Когда в 1968 году в ЦТСА снимали мою пьесу «Два товарища», на собрании труппе было объявлено, что я... арестован, поскольку перевозил через границу бриллианты, хотя и за границу тогда не ездил, и никаких бриллиантов у меня тоже не водилось. К самому спектаклю придраться было трудновато. По разным причинам. Хотя бы уже потому, что он был одобрен Главным политическим управлением Советской Армии и Флота, а если это управление что-то одобряет, то этому же управлению, согласитесь, как-то неловко потом вдруг отозвать свое решение, признав, что спектакль-то оказался порочным.

В Новосибирске закрытие спектакля шло с огромным скандалом. Когда все узнали, что его закрывают, по городу распространилось недовольство. Чтобы его погасить, было разрешено сыграть еще пять спектаклей. На последний из этих пяти пришло много разных начальников во главе с первым секретарем обкома. В зале всем было хорошо известно, что больше спектаклей не будет, и после закрытия занавеса начались нескончаемые овации. Никто демонстративно не хотел расходиться, аплодировали стоя. Постановщик спектакля позже рассказал мне, что актеры выстроились на сцене, и, казалось, ничто не могло их сдвинуть с места. Это продолжалось так долго, что секретарь обкома был вынужден отдать команду «прекратить безобразие». Директор бросился на сцену, к актерам, мол, хватит, расходитесь. Кто-то из артистов в ответ показал за его спиной фигу.

Кстати, закрыть спектакль помогла еще и статья Анатолия Иванова «На что тратите талант?» — два подвала в газете «Вечерний Новосибирск». Хоть она и была напечатана в провинциальной газете, о существовании ее прекрасно знали в Москве во всех кабинетах, где меня без устали прорабатывали. На каждом столе красовался экземпляр этой статьи, и самые беспощадные строки в мой адрес были подчеркнуты чьим-то синим карандашом для того, чтобы обвинителям было легче их цитировать.

Обвинения были примерно такие: спектакль идейно вредный, не принятый ни общественностью, ни зрителями, порнографический, антисоциалистический... Ну и так далее.

«Видите, что о вас думает народ»,— взывали к моей совести в кабинетах, ссылаясь на мнение Анатолия Иванова.

В Смоленске, где тоже шла одна из моих пьес, многие из-за этого полетели с работы. Все это произошло в 1968 году.

А потом, спустя какое-то время, по необъяснимым для меня причинам начался недолгий процесс реабилитации. Снова то тут, то там пошли пьесы: в ЦТСА, в Театре имени Маяковского. Это было уже не пятьдесят театров, как раньше, а гораздо меньше, но и на том спасибо.

Именно тогда оказалась за границей первая часть «Приключений Чонкина»— та, что напечатана сейчас в «Юности».

Я тогда заявлял и сейчас могу повторить: к факту этой публикации я никакого отношения не имел.

Рукопись попала в журнал «Грани», и тут все закрутилось по новой.

Запрещено у меня было все. Мои старые рассказы выдирались из журналов, карточки с моим именем изымались из библиотечных каталогов, некто наверху, по-видимому, поставил целью уморить меня голодом, не дать мне заработать ни копейки. Особое рвение проявляла Алла Петровна Шапошникова из Московского горкома партии. Не знаю почему, но она пылала ко мне такой страшной ненавистью, что в этом чудилось нечто нездоровое. Через доверенных лиц она передавала мне разные угрозы. Говорила: «Передайте Войновичу, что мы будем выводить его из союза».

Или: «Передайте Войновичу: мы знаем, что он зарабатывает деньги под чужими фамилиями».

Или — самое замечательное: «Пере-

дайте Войновичу: мы знаем, что он говорит о нас «они»!

В Союзе писателей началось тягостное разбирательство моего дела. Потянулись вопросы: как рукопись попала за границу, что я имел в виду, когда писал Чонкина?.. Чего я только не наслушался! И что писал по заданию ЦРУ, и что специально, по указанию «империалистов», изобразил Советскую Армию как «сборище коротконогих и лопоухих»...

— Это антисоветская, хуже того, это антинародная повесть!

— Ну, во-первых, это и не повесть вовсе,— отвечал я.— Это небольшая часть романа, который я начал писать.

— Нет, это повесть. Законченная антисоветская повесть.

Видно, посчитав «Чонкина» повестью, было легче обвинить меня в преступлении. Часть романа — это нечто незавершенное, мало ли что он там еще придумает. А повесть — вещь готовая, от «а» до «я», так что можно брать с поличным. Удивительно еще и то, что говорили мне все это разные люди, хоть и по отдельности (а люди эти — В. Ильин, Н. Грибачев, Л. Карелин), но примерно одно и то же, после чего я усомнился, что каждый из них является самостоятельным автором вердиктов.

Я очень не хотел тогда выходить из Союза писателей, и вообще не жаждал никаких неприятностей, и поэтому поначалу поддавался их натиску, желая как-то, в обоюдных дебатах, смягчить создавшееся положение. Еще верил во что-то. Позже я об этом пожалел. Не надо было никуда ходить, не надо было реагировать на непрестанные вызовы, чтобы все это выслушивать, не надо было ничего никому доказывать. Не надо.

Кстати, нажим был с двух сторон. Ну, начальство, *они*, это понятно. Но меня уговаривали и друзья: «Плюнь ты на них, напиши, что они там от тебя хотят! Да пусть они подавятся твоим покаянием!..»

Осенью 1970 года, не признав свой роман ни антисоветским, ни антинародным, под двусторонним давлением я написал протест в «Литературку», мол, я возмущен публикацией моей книги на Западе без моего согласия. Ильин вписал в мой протест: «так называемый журнал «Грани». Я спрашиваю у него: «Почему «так называемый»? Журнал есть журнал. Неужели вам мало самого факта протеста? Я это вычеркиваю». И вычеркнул. Но он потом все равно вставил, что хотел. Впрочем, даже если бы он и не вставил эту фразу, все равно он добился своего — ведь меня как никак вынудили написать этот протест.

В Союзе писателей я как-то встретил Карелина с Наровчатовым. Карелин сказал Наровчатову примерно следующее: Алла Петровна на Войновича очень обижена. Он плохо раскаялся, не осудил свое поведение. Он осудил только журнал «Грани», а собственную повесть не осудил. И Алла Петровна считает, что Войнович должен найти способ публично покаяться.

С тех пор я ни в Союзе писателей, ни в ЦДЛ практически не появлялся.

Этот протест, кстати, был напечатан сразу в двух номерах «Литературной газеты», сначала в выпуске для Москвы, а потом, спустя время, в тираже для восточных регионов страны. И вот однажды, примерно через два года, мне прислали бумагу, чтобы я перечислил какую-то сумму от гонорара в фонд субботника. Я ответил, что за данный период я напечатал всего два произведения: «Протест журналу «Грани» в таком-то номере «ЛГ» и такой же «Протест журналу «Грани» в следующем же выпуске «ЛГ». Гонорара я за это не получил, и поэтому я предложил востребовать эту сумму от «Литературки» и перечислить ее в фонд субботника.

Несмотря на тот мой протест, до 1972 года я был писателем запрещенным, ни в одном журнале мне не давали напечатать ни строки, даже не давали рукописи на внутренние рецензии. Никакой возможности заработать литературным трудом у меня тоже не было.

А потом вновь в 1972 году неизвестно кто вдруг постановил меня помиловать и за один год вышли сразу две мои книги: «Повести» в «Советском писателе» (правда, все лучшее, что я хотел

туда вставить, выкинули) и повесть о Вере Фигнер в Политиздате.

Но уже вскоре после этого началась новая эпопея, которую я детально описал в книге «Иванькиада». Из Союза писателей меня исключили. Это было, как я уже сказал вначале, в 1974 году. Исключили меня, кстати сказать, тайно. Нигде никому ничего не было сообщено, и у меня даже никто не потребовал обратно членский билет. Я только сейчас, на днях, приехав в Москву, узнал, что я был исключен 13 марта, а я-то думал, что это случилось 20 февраля. Так я до сих пор и не знаю, как все это происходило — кто выступал, что говорил.

Просуществовать с февраля 1974 года по декабрь 1980-го было невыносимо трудно. Я почувствовал, что вступил в конфликт уже не с Союзом писателей — с совсем другими органами. Как только этот конфликт обострился, я понял, что со мной может случиться все что угодно. «Сегодняшний день прожил — хорошо! Значит, еще один день выиграл. Еще день прожил — два дня выиграл»... Такова была моя позиция. Без нее вынести этот моральный гнет было бы невозможно.

Когда «Чонкин» был напечатан за границей полностью, случилась такая история. Я уже ее как-то описывал. Могу вкратце пересказать.

11 мая 1975 года я был приглашен на конфиденциальный разговор в гостиницу «Метрополь», в номер, и имел беседу с двумя работниками КГБ, один из которых представился мне как начальник отдела, другой был рангом поменьше.

С этими товарищами я познакомился неделей раньше. Меня тогда вызвали на Лубянку, предлагали «вернуться в литературу», оценивая мою жизненную ситуацию как «недоразумение», всякий раз выражая предельную озабоченность моей судьбой. Вы скажете, а зачем я поддавался на эти провокации? Ведь понимал: не надо туда ходить. А потом, думаю, нет, пойду. Если хотите знать, было любопытно, чего же такого они от меня хотят добиться. Наконец, я придумал «план моего возвращения в литературу», позвонил им и пришел, как и было назначено, в «Метрополь».

Старший назвался Петровым, младший — Захаровым. Во время нашей «беседы» произошел такой эпизод. Как только я положил свою пачку сигарет на стол, старший тут вдруг и говорит:

— Взгляните-ка, какая картина висит, деревенские мальчишки удят рыбу.

— Простите, что?— обернулся я.

— Картина.

— Картина? Картина и картина, ничего особенного.

— Правда?

Чисто воровской прием отвлечения внимания. Когда я учился в ремесленном училище, я эти приемы знал, а тут как-то вовремя не почуял хитрости. Сидим, курим, говорим друг другу массу всяких глупостей.

— Я пришел с конкретным планом «моего возвращения в литературу». Если вы действительно можете мне помочь, то пусть для начала будет опубликован мой сборник с такими-то и такими-то,— называю,— вещами.

— Идея хорошая. А где?

— Да где хотите.

— А в каком издательстве у вас больше связей?

— Связи у вас есть, а у меня нигде нет никаких связей.

— Может быть, в «Советском писателе»?

— Хорошо, пусть в «Советском писателе».

— А с кем у вас там есть контакты?

— Да ни с кем у меня там нет контактов.

Сидим, беседуем. Меня вдруг спрашивают:

— Вот вы говорите, что исключены из Литфонда. А откуда вы об этом знаете?

— Да так, сказали.

— Кто?

— Вам обязательно нужно знать фамилию? Сказали — и все.

— Но мы должны быть уверены, насколько можно доверять этому человеку.

— А зачем вам этот человек? По-

интересуйтесь в Литфонде сами, исключен я или нет.

— Нет, ну как же мы туда пойдем? Согласитесь, сразу подумают: КГБ интересуется Войновичем... Нехорошо.

— Вы,— посоветовал я им,— можете узнать как-нибудь косвенно, у вас в Литфонде наверняка есть свои люди...

Молодой все время возмущался моими оценками деятельности КГБ. И на этой последней фразе он аж весь задергался от негодования, мол, какую неслыханную дикость я говорю. А старший вдруг:

— Да, есть. Один человек.

А я:

— Вот у этого «одного человека» и спросите.

Такой разговор. Но это еще не все. В какой-то момент произошла одна вещь, объяснение которой я найти не могу и сейчас. Петров этот вдруг словно лишился рассудка, он начал невнятно бормотать что-то неопределенное, как под гипнозом: «Мы с вами откровенно но вы с нами неоткровенно а вы с нами откровенно а неоткровенно...» Слова у него путались, слипались, а взгляд помутнел. Я чувствую, начинается что-то мерзкое. Хотя не исключено, что мне все это почудилось, отрава уже тогда возымела действие. Не знаю. Затем, «прояснившись», он вдруг заговорил со мной доверительным тоном.

— Вы печатаете свои книги за границей. А там кто-нибудь занимается ими?

— Да, у меня есть американский адвокат.

— У вас с ним постоянная связь?

— Прерывистая.

— Вот и жизнь наша очень прерывистая. Вот так течет, течет, а потом прерывается.

Это был намек. Еще один проскользнул в конце разговора, когда он воскликнул в сердцах:

— Не понимаю! Нет, не понимаю! Ну, хорошо, если бы вам было семьдесят лет, но кончать жизнь в сорок три! Как-то рановато...

... Так вот, возвращаюсь к середине беседы. Когда мы рассаживались, я по привычке достал свою пачку «Интера». Старший тут спросил молодого: «А ты, кажется, тоже куришь?» Тот: «Да-да, курю». И достал свою пачку сигарет. Но не курил. А затем произошла вся эта сцена с картиной. На столе лежал «Интер», который я время от времени потягивал. Когда мы расходились, я забрал свою пачку. Именно мою, ибо ту, которую я курил в номере, они, вероятно, умудрились обменять. Я уже тогда был в таком состоянии, что обмануть меня не составляло никакого труда.

Я спустился вниз, остановился около стеклянных дверей в фойе и очень долго размышлял, как же сквозь них пройти. Вышел на улицу и почувствовал, что едва могу ступить ногой. Я плелся, как столетний старик, маленькими шажками, каждый из которых мне давался с огромным трудом. При этом я не осознавал своего патологического состояния, мне казалось, что все так и должно быть. В полубреду я потащился на Кузнецкий, в хозяйственный, неподалеку от КГБ, по заданию жены купить нафталина.

В другой раз, если бы я почувствовал себя неважно, я плюнул бы на этот нафталин и пошел бы домой. А тут я упорно двинулся в магазин, убедился, что никакого нафталина нет, а потом решил купить хорошего пива на полученные из-за границы сертификаты. Хотел поймать такси — не поймал, дошел до Горького, сел в троллейбус до Белорусской, добрел до Малой Грузинской, до «Березки», но магазин оказался уже закрытым. Вернулся к метро, преодолевая безумную тяжесть, и добрался наконец-то до дому. Чувствовал, со мной происходит что-то необъяснимо странное, но при этом абсолютно не отдавал себе в этом отчет.

Включил телевизор — не могу понять, какая команда с какой играет в хоккей. Лег спать. На следующий день в жутком состоянии я пошел к Андрею Дмитриевичу Сахарову и дал собравшимся там журналистам интервью о том, что мне грозили убийством. В течение дня состояние не улучшилось. Пульс был 140. В конце концов, я пошел к одному знакомому врачу. Тому сперва

показалось, что вся моя болезнь ерунда, но, осмотрев меня, он не на шутку посерьезнел: «Скорее всего это какой-нибудь наркотик, что-то вроде ЛСД».

Когда я рассказывал эту историю разным людям, некоторые стали говорить, что я сошел с ума. Я понимал, что именно на такую реакцию и рассчитывали мои отравители. На всякий случай я посетил своего знакомого врача-психиатра и поведал о случившемся ей. Спросил, что она думает обо всем этом.

— Да,— сказала она,— это похоже на бред сумасшедшего.

— И ты думаешь, это в самом деле бред?— спросил я.

— Нет,— сказала она,— это не бред, и тебя никто не объявит сумасшедшим, потому что для этого нет совершенно никаких оснований. Даже малейших, за которые можно уцепиться.

Сумасшедшим меня и в самом деле не объявили. Дальше намеков дело не пошло. А Петров и Захаров, как я слышал, были потом наказаны.

Не за то, что они сделали, а за то, что действовали слишком топорно, и за то, что дело получило мировую огласку.

Больше подобных покушений не было, но я начал получать намеки на то, что пора собирать вещи. Намеки заключались в том, что мне приходили вызовы из Израиля от каких-то мифических родственников, но при этом во всех документах очень точно были указаны адреса моих родителей, проживавших в провинции, хотя из всех родственников эти адреса знал только я.

Сразу после того как выслали А. Д. Сахарова, я написал письмо в его защиту. Прошло какое-то время, и я встретил своего знакомого из писательской среды, который мне сообщил, что присутствовал в одном высоком кабинете, когда там решалась моя литературная судьба. Было сказано следующее: «С Войновичем как писателем пора кончать». Я отдал этому моему знакомому записку, нарочно написав ее на рваном листке бумаги, не оставляя никаких подписей. Написал примерно следующее: «Я готов покинуть Советский Союз, если будут выслушаны мои весьма скромные требования. Всякие попытки привести меня к тому или иному решению нецивилизованным способом могут вызвать реакцию, обратную ожидаемой». Не расписался, не написал ни адреса, ни даты.

Это «заявление» было принято. Мне было предложено покинуть СССР до Олимпийских игр. «Почему?— спросил я.— Ведь я не собираюсь принимать в них участия. Я буду их бойкотировать».

И уехал за город из Москвы. После Игр я заболел, потом тяжело заболела мать моей жены, ее состояние было безнадежным, и она умерла в больнице. Мало того: мой тесть, узнав о смерти жены по телефону, выбежал из дому, чтобы приехать к нам, и тут же возле подъезда упал и умер. В тот же день у меня случился приступ, который я мог не перенести.

Моим недоброжелателям такая ситуация, видно, очень понравилась. Ко мне явился их посланец и сказал, что мой выезд задерживается, но есть шанс уехать, если я буду вести себя хорошо.

Я разозлился и передал тем, кто стоял за посланцем, что я сейчас очень болен и слаб и, возможно, даже моя жизнь близка к завершению, но вести себя «хорошо» я не буду, а, напротив, буду вести себя гораздо хуже, чем раньше. Мои слова были поняты правильно, и через пару дней я обнаружил в своем почтовом ящике открытку с просьбой немедленно явиться в ОВИР. 21 декабря (в день рождения Сталина) я с женой и дочерью вылетел в ФРГ.

●

Рассказывая о своей жизни до эмиграции, я иногда называю некоторые фамилии. Мне вовсе не хочется сводить с кем-то счеты. Но и не рассказывать нельзя. Пусть все знают: тайные «деяния» рано или поздно открываются. И тогда совершившим их становится очень неуютно. Все-таки некоторым людям следует помнить, что слова Пушкина «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста» написаны не зря.

Записал П. Шепотинник

Борис Хазанов

Страх

Повесть ни о чем

Время от времени я вспоминаю об этом, но не в силу определенной последовательности мыслей, как, например, побрившись, вспоминают, что пора завтракать; безо всякого повода, без напоминания, на работе, дома или в толпе, с бесцеремонностью нежданного посетителя осеняет мысль о потусторонних силах.

Сразу же оговорюсь, что я вовсе не имею в виду политическую сторону дела. То, о чем идет речь,— это отнюдь не учреждения, о которых вы, может быть, подумали, не те многоярусные громады без вывесок, с глухими воротами, с уходящими ввысь рядами квадратных окон, что придает им сходство с колумбариями. Суть дела не меняется оттого, что в разное время Силы принимают облик того или другого навязанного извне террора и медиум не тождествен голосу, который вещает через него. Став, таким образом, на точку зрения, близкую спиритуалистической, я рискну утверждать, что не причина породила следствие, а следствие, если можно так выразиться, конструирует причину.

Очевидно, для каждого когда-нибудь наступает минута, когда перед ним, так сказать, рвется пополам покрывало Майи и он оказывается лицом к лицу с леденящей очевидностью факта. Боже милосердный, как же мы были молоды, когда это случилось с нами! Предыдущее поколение было искалечено войной, мы же с молодых ногтей были ранены страхом, мы пропитались им, он стал нашей сущностью и нашим ежеминутным бытием. И, однако же, никого из нас не убили: мы живы и тянем по-прежнему нашу жизнь — лишь уверенность, что мы слышали трупный запах, никогда не покидает нас.

Вернемся снова к тем дням — восстановим мысленно ситуацию, когда собственно *факта* нет: никто ничего не видел и ничего не знает наверняка. Эта реальность недоказуема: труп не разыскан, быть может, он лежит под полом или спрятан в холодильнике; при всем том, однако, каждый может сослаться на великое множество доказательств. То там, то здесь кто-то исчез, и сведения, поступающие из разных источников, неожиданно совпадают. Это — как в толпе, над которой реет луч прожектора: не каждому ударил он в глаза, но сколько их, видевших над собою свечение воздуха. Да, вот, пожалуй, самое удачное сравнение — луч, рыщущий над головами.

Однако главное доказательство — внутри: как я уже сказал, работа секретных учреждений только реализует то, что заложено в душе. Как голос совести служил доказательством существования Бога, так страх сам по себе доказательство существования Сил — страх привлечь к себе внимание, быть подслушанным, высвеченным, страх наткнуться на луч, который проткнет и пригвоздит, как булавка пронзает дергающееся насекомое. Так смутное чувство мистической вины (перед кем и в чем?) обращается в постулат государственной неполноценности.

О том, что в подвале труп, об аппаратах, генерирующих лучи, знали многие, но знали как-то теоретически, как о тайфуне в Тихом океане. Близость губительного луча ощущалась внезапно, она была подобна неожиданному появлению грабителя. Страх охватывал мгновенно, он всецело овладевал вами — сказывалась подготовленность! — и в первый момент был момент каталептической скованности, когда вдруг пропадал звук в кино: окружающие беззвучно шевелят губами, беззвучно падают предметы... Этот миг можно также сравнить с тремоло в оркестре.

Первый шок — кто его не помнит? В дрожании наэлектризованного воздуха, в безмолвном грохоте стучащей в висках крови — перед глазами, в мозгу сияют два слова: *вам повестка.* Вызов в колумбарий. Ожидание, почти уверенность: придешь домой — и он на столе.

За этой минутой иррациональной неподвижности следовала эпоха иррациональной деятельности. Страх гнал нас вперед, как ветер листья по тротуару, он высекал поступки, но скрытый смысл этой активности был внятен лишь тому, кто так же, как вы, ощутил близость луча.

Это — время деяний, коллекционирования заслуг; время вывешивания флагов, когда страх расцветал цветами патриотизма. Убежденные речи, каменная верность догме. Донос как встречная мера борьбы с предполагаемым доносчиком — превентивная война всех против всех. Уверенность, что сзади надвигается круг света, сейчас он коснется тебя, и паучьи лапы потащат в подвал, в преисподнюю — эта уверенность подвигала на неслыханные свершения. Это непрерывно длящееся самоутверждение режима, жизнь — молебен, неустанное славословие, в сердцевине которого — страх...

Страх обирал вокруг себя гарантии лояльности; он исходил из уст ораторов, как запах гнилого зуба. Он взывал, как к последней правде, к священному имени Обожаемого — старого и, увы, смертельно напуганного человека! Вот значок с профилем Обожаемого — нацепить не мешкая. Вот портрет его на обрывке газеты в отхожем месте — убрать, утопить, пока не заметили. (Как будто не все равно будет, когда *они* придут.) Это также время опустошения в письменном столе, аккуратных горок мелко порванной бумаги, лихорадочный поиск, листание книг, где усмехается вечная крамола классиков. Репетиция обыска. И до поздней ночи шумит вода в уборной.

Но странное дело: доказательства преданности выкладываются на стол, как козыри, одно за другим. А с кем игра? Кресло партнера пусто. Силы испарились, их нет, их не было. Луч ушел в облака...

Но даже если бы анонимные силы привели в исполнение свою угрозу, смерть была бы бесполезной — она не искупила бы ничьих мук. Ибо каждому из нас предначертано умереть за себя и больше ни за кого. Круглым счетом двадцать лет понадобилось, чтобы уразуметь эту истину, и кто знает, сколько еще лет пройдет, прежде чем мы поймем, что виной всему были мы сами, мы сами, мы сами...

Итак, позвольте мне перемотать ленту назад, на двадцать лет, когда мир, безнадежно старый, казался нам юным, потому что мы сами были юны. Как и полагается в таких случаях, здесь только два действующих лица — он и она.

Должно быть, только однажды возможна эта любовь, которая обречена искать утоления в самой себе, которая отрекается от желания и радостно и смиренно приемлет судьбу,— любовь, готовая до конца сублимироваться в обожание и восторг. Какое уж там желание, когда я едва осмеливался взглянуть на мою героиню и единственное, о чем мечтал,— это дать ей какое-нибудь неслыханное доказательство верности — какое, я сам не знал.

Только во сне она возникала передо мною вся, немыслимо близкая,— и, просы-

паясь на рассвете, я был угнетен стыдом и физическим ощущением уже совершившегося греха и тяжелого, изнурительного счастья.

Жизнь ее была эфирна и таинственна. После лекций, легко сбегая в толпе подруг по старой парадной лестнице аудиторного корпуса, Светлана — назову ее этим именем, модным в те годы,— исчезала в недоступном для меня мире, полном света и музыки, и на другой день я ревниво искал исподтишка на ее лице отсвет ее неведомых приключений. В сущности, я не знал Светлану: она была для меня гораздо больше символом женственности, чем знакомой девушкой. Чутьем она понимала это и, польщенная, не питала ко мне слишком теплых чувств. Девушки этого возраста и социального круга, насколько я могу судить, редко увлекаются сверстниками, которые кажутся им детьми. Думаю, что она забывала обо мне начисто, как только я исчезал у нее из виду; однако случилось так, что она сама позвонила ко мне домой и пожелала со мною встретиться. Это произошло в последних числах июня или первых — июля, в самом начале студенческих каникул.

Не стану утверждать, что этот год был отмечен особым знаком. Помню ужасную жару, светлые, пожалуй, слишком светлые для нашей полосы ночи в июне. С утра каблуки женщин отпечатывались на асфальте, солнце играло в тысячах стекол. Газеты пестрели некрологами, посвященными умершим от кровоизлияния в мозг. А по ночам над городом мерцал загадочный зодиакальный свет.

Как сейчас, вижу поздний вечер, пустую комнату — родители уехали на дачу,— за столом неподвижную спину высокого, сутуловатого молодого человека и затылок с косицами волос. Это я. Передо мной, опертая на хлебницу, стоит книжка Ганса Фаллады «*Каждый умирает сам за себя*»[1].

Как вы помните, в ней рассказывается о стране, где все боялись друг друга, потому что каждый подозревал в другом доносчика. Люди затыкали уши, чтобы не слышать слова правды, и потому тот, кто их произносил, был обречен заведомо, с самого начала. Он был обречен задолго до того, как был выслежен и арестован тайной полицией.

В этот день я с утра читал этот роман, которому суждено было сыграть какую-то неясную, но очень важную роль в моей жизни, и находился под сильным впечатлением от него.

Тыча вилкой мимо тарелки, я дошел до того места, когда комиссар объясняет, что бывает с теми, кого схватит гестапо. (В эту минуту раздался телефонный звонок.)

«Знаешь, Клуге, они посадят тебя на табуретку, а прямо перед тобой поставят рефлектор страшной силы, и ты будешь все время смотреть на него и изнемогать от жары и нестерпимого света. И при этом они будут непрерывно допрашивать тебя, они будут меняться, но тебя никто не сменит, как бы ты ни был измучен. А когда ты упадешь от усталости, они поднимут тебя пинками и ударами кнута и будут поить тебя соленой водой, а когда...».

Телефон звонил и звонил в коридоре, он надрывался, как плачущее дитя. Я бросил вилку и пошел из комнаты.

«Да»,— сказал я раздраженно. И вдруг услышал голос Светланы.

В моей ладони, под ухом у меня шевелился этот тихий, прелестный голос, как будто прилетевший с другого края вселенной, а я стоял и слушал с внезапно и безумно забившимся сердцем. Я стоял, и голова моя шла кругом. «Да, да,— пролепетал я,— я слышу тебя, это я... Ты разве в городе?» Она ответила, что не может долго разговаривать: она звонит из автомата. Да, она не уехала, планы расстроились. Ей скучно.

---

[1] Русскому читателю эта книга известна под названием «Каждый умирает в одиночку».— *Прим. авт.*

Ей скучно! Ей нужен я! Повесив трубку, я понял, что моя жизнь повернулась на сто восемьдесят градусов. Я воротился в мою пустую комнату и, не зная, за что взяться, прошагав битый час из угла в угол и кругом стола, уверился наконец в том, что меня любят. Что еще мог означать этот неожиданный звонок, эта смелость, с которой она, поборов стыд, сама сделала первый шаг, этот волнующийся — сам слышал — голос! В тарелке лежали остывшие макароны, раскрытая книга осталась стоять перед хлебницей. Настроение переменилось, и ничто из того, о чем я думал час тому назад, больше меня не занимало. Полицейский комиссар умер, кого теперь интересовал вкрадчивый шорох его речей? В первом часу ночи, под брызжущим светом оголенной лампы я уселся бриться, потому что одним из предрассудков моего мужского кокетства было убеждение, что для того, чтобы нравиться, нужно быть чуточку небритым.

Утром, заложив руки под голову, я предавался сладким и волнительным грезам. Мысленно я произносил длинную речь, в которой признавался ей, молча и страстно слушающей, в своих чувствах. За этим объяснением последовала яичница, я проглотил ее в полной прострации.

Постепенно небо за окном превратилось из синего в белое, город дохнул в окно жарким бензином. Все стекла в доме напротив метали молнии. Свидание было назначено на двенадцать часов. Счастливый любовник скитался по комнате и коридору, мочил голову под краном, расчесывал и лохматил волосы — убивал время. Вдруг паника овладела мною, я подумал о пробке на перекрестке, о похоронной процессии, об аварии в метро. Пулей вылетел из комнаты, запрыгал по лестнице и понесся, опережая прохожих, вдоль тротуара.

Сначала я бродил по улицам, а потом долго стоял под липой напротив выхода из метро «Охотный ряд». Я выпускал дым, почти не затягиваясь и стараясь лишь протянуть подольше это занятие: она должна была увидеть меня равнодушно курящим и в задумчивой отрешенности глядящим вдаль.

Три папиросы одна за другой истлели до мундштука. Преодолевая отвращение, я закурил четвертую, и в эту минуту появилась Светлана.

Она выбежала мне навстречу из толпы, сновавшей у дверей, с легкой тенью на лице, с блестящими глазами глубокого темно-медового цвета и неуловимым трепетом в уголках маленького рта. В руках у нее была элегантная сумочка, и я заметил, что она подкрасила губы. Это делало ее похожей на взрослую женщину. Но, Боже великий, как молоды мы были в тот далекий июльский день!

«Привет,— сказала она.— Я, кажется, опоздала. Ты давно здесь?»

Я пробормотал:

«Привет».

И мы двинулись по длинной дуге мимо Большого и Малого театров, она — открывая и закрывая сумочку, я — занятый своей папиросой. Так мы дошли до угла, откуда открывался вид на площадь, которую тогда еще не украшала высокая фигура в гранитной шинели до пят.

«Я думал, ты уехала в Крым»,— сказал я. Было известно, что отец Светланы крупный чиновник.

Она ответила, что отец заболел.

Я спросил: «Что с ним?»

«Так,— сказала она,— сердце. А ты что делаешь?»

«Да так, ничего».

Мы еще поговорили в этом духе, но это был разговор, подобный огоньку газовой горелки, едва заметному в ярком свете дня. Вдруг почувствовалась жара раскаленного города; в толпе нас поминутно толкали. Какой-то хлыщ, обогнав нас, обернулся и бесцеремонно оглядел с головы до ног мою подругу. Мы перешли улицу и уселись на скамейке в сквере возле памятника Первопечатнику, и тут я окончательно

увял, погрузившись в позорное безмолвие — чахлый огонек потух, но газ, газ шел из горелки! Нужно было не медля поднести к ней зажженную спичку.

И я почувствовал, что роковой момент наступил: от меня ждут *тех* слов, которые я должен произнести во что бы то ни стало, или я буду презрен до конца дней моих; все, что говорилось до этой минуты, все эти ненужные вопросы и ответы — все это было лишь предисловием, формальностью. Вот она, решающая минута, другой такой не представится. При этой мысли мое сердце забилось, как сумасшедшее: я почувствовал, как в груди у меня с чудовищной быстротой и ловкостью подскакивает и бьет в голову резиновый шар, наполненный ртутью.

Краешком глаза я видел платье Светланы — гладкую, натянутую ткань, слегка волнуемую ее дыханием; здесь, рядом, почти угадывалась под тонкой одеждой ее грудь — я отвел взгляд. Мне захотелось убежать, мучительно подмывало спохватиться, вскочить — вокзал, поезд, больная тетка! Убежать и где-нибудь в одиночестве, на свободе предаться вновь мечтам о моей невысказанной любви. С чувством человека, впервые в жизни собирающегося прыгать с парашютом, красный, как рак, я уже отворил уста, чтобы пролепетать: «Знаешь, Света... я уже давно... хотел тебе сказать...» Тут я почувствовал, что не в силах сделать это, и дрожащими руками, суровым мужским жестом извлек из кармана папиросы и начал закуривать. Горелка была выключена, а я, худо ли, хорошо ли, получил отсрочку.

Мы наблюдали за старухой уборщицей, которая медленно двигалась мимо нас, шаркая по песку обломком метлы. Ее подол мотался возле противоположной скамейки, на которой сидел очень старый еврей и безостановочно жевал провалившимся ртом.

Ганс Фаллада пришел мне на помощь. Я спросил, читала ли она эту книжку. Не читала?

Я дезертировал. Мне даже показалось, что на лице Светланы мелькнуло разочарование. И я заключил сам с собой такое соглашение: вот расскажу, а потом...

В самом начале войны в Берлине жил один краснодеревщик. Человек тихий, незаметный и ни во что не вмешивавшийся. Однажды он получил известие, что его сын солдат убит во Франции. И вот этот человек, никогда не интересовавшийся политикой, затеял странное и опасное предприятие: он купил нитяные перчатки и, надев их, с большим старанием печатными буквами написал открытку с пропагандой против Гитлера. С тех пор каждое воскресенье он писал такие открытки.

Каждое воскресенье он развозил свои открытки по городу, оставляя их в подъездах домов или бросал в почтовые ящики. Он представлял себе, какое они возбудят брожение в умах, как их будут передавать из рук в руки, рассказывать о них друзьям.

А в это время чиновник, занимавшийся делом Невидимки, аккуратно втыкал флажки на большой карте города, отмечая места, где были подобраны открытки. За два года их набралось несколько сотен, и все они, сложенные стопкой, лежали на столе у комиссара. Полиции не пришлось их разыскивать: люди сами несли их в гестапо, едва успев пробежать глазами первую строчку. И постепенно весь город покрылся флажками, и кольцо их сжималось вокруг улицы, на которой не было найдено ни одной открытки. На этой улице жил Невидимка...

«Ах! — воскликнула вдруг Светлана.— Кажется, я забыла ключи!»

Я осекся. Она нервно рылась в сумочке.

«Слава Богу! Здесь...»

Обескураженный, я молчал. Ждал, что она хотя бы окликнет меня, спросит, что было дальше. Она не спросила. Какие-то иные заботы занимали ее. Не было ни малейшей попытки вдуматься в то, о чем я рассказывал; книга и жизнь — для нее это были вещи, разделенные тысячами верст.

Снова воцарилось безмолвие. Светлана встала. «Ну что ж...» — произнесла она нерешительно.

У меня упало сердце. Она уходит — всему конец. Слюнтяй, тряпка!

«П-подожди,— вырвалось у меня.— Ты спешишь?»

«Нет, но...»

«Постой. Слушай-ка... Может, пойдем ко мне?» — сказал я с внезапным вдохновением.

Она слегка подняла брови. Я бросился уговаривать ее — жалким, молящим, почти плачущим голосом. Упомянул робко, что дома никого нет.

И вот мы стали сходить со ступеней,— монах-первопечатник смотрел нам вслед с пьедестала, старый еврей исчез. В этом шествии мне почудилось что-то заговорщическое; опустив ресницы, она шла рядом со мной, воздушное платье трепетало вокруг ее ног. С неба струилось на нас расплавленное олово, стоял июль 1948 года — безумное, смертоносное лето.

Мне предстоит описать странное приключение, которое может показаться неправдоподобным. Имею в виду не то, что произошло с нами, но самого себя, постыдные чувства, которые испытал я при первой встрече с безглазым роком. Я оставляю свой рассказ без комментариев, предоставляя каждому судить о нем с высоты — или из низин — собственного житейского опыта.

Словно на крыльях, полетел я на кухню вскипятить чай и вымыть замызганные тарелки. В квартире не было ни души. В кухне на столе лежала записка: «Леня, звонила тетя Дуся, велела передать маме...» Я швырнул ее в ведро.

Но когда я вернулся, оказалось, что она по-прежнему стоит у окна, устремив неподвижный взгляд в белое небо. Сердится на себя. Жалеет, что пришла! Я окликнул ее; она медленно, с видимым трудом повернула ко мне голову.

И тут, я, можно сказать, вынырнул из тумана грез. Упал с облаков.

«Что с тобой,— пролепетал я,— Света?»

Ее лицо был залито слезами.

«Что случилось?»

Она молчала. Сбитый с толку, я топтался на пороге и чувствовал себя виноватым — но в чем?

«А?»

«Ничего».

Тряхнув головой, она подошла к столу, вытерла глаза, высморкалась, щелкнула сумочкой. Села. Я терялся в догадках. Машинально я смотрел, как она оправила платье на коленках.

«Леня,— сказала она.— Мне нужно тебе кое-что сказать».

Теперь было слышно, как в конце переулка гудел автомобиль. Где-то ворковал радиоприемник. Внезапная мысль пронзила меня. Она беременна. У нее связь с киноартистом; родители ни о чем не подозревают. Вот зачем я ей понадобился. Она решила открыться мне!

Вместо этого она сказала:

«Леня, у нас несчастье. Дело в том, что мой отец арестован».

Стало тихо, так тихо, что звон крови в сонных артериях был подобен грохоту водопада. И вот без звука и скрипа открылась дверь, за дверью стояла белая змея. Голова ее была точно изваяна из алебастра, а глаз у нее не было.

Мы молча смотрели друг на друга.

«Почему ты стоишь? Садись».

Я пробормотал:

«У меня чайник на кухне».

«Не надо чайник. Сядь».

Мало-помалу звуки мира стали возвращаться ко мне. Автомобиль по-прежнему сигналил. Шофер сошел с ума!

«Вот так история,— сказал я.— И когда?»

«Две недели назад».

«А... за что?»

Она пожала плечами.

«Откуда я знаю. Неизвестно!»

«Но ведь...— я замялся.— Должна же быть какая-то причина».

«Какая причина? — сказала она зло.— Он не вор и не грабитель».

«Да, да, конечно».

Я кивал головой, стараясь собраться с мыслями. Разумеется, это было известно нам с детства. Слова привычные, как «Широка страна моя родная», тотчас всплыли в памяти. Но, Боже мой, как все это было далеко от нас! А теперь — здесь, рядом!

Я обернулся: дверь была закрыта. Но змея была тут, она стояла за дверью.

«Понимаешь,— проговорила задумчиво Светлана,— у меня было такое чувство, будто я проснулась случайно. Будто меня оторвали от важного дела, а то, что тут происходит, все ерунда, пустяки».

«А они?» — спросил я.

«Они-то не спали. У них свет горел. Потом слышу — отец говорит: «Это за мной». А у меня в голове все та же дурацкая идея: когда они наконец потушат лампу? Вдруг звонок, и сразу же начали колотить в дверь. Видимо, это уже второй раз звонили, в первый раз я не слыхала. Папа выходит в коридор, он был уже одет, и спрашивает: «Кто там?» А они отвечают: «Проверка паспортов». Понимаешь, у меня из головы не идут его слова: «Это за мной». Выходит, он ждал?

«Ну, а дальше?»

«Дальше — вошли двое. Кот и лиса...»

«Кто?» — спросил я.

«Кот и лиса,— повторила Светлана.— Ты что, забыл? В масках, с громадными пистолетами, расширяющимися на концах. В болотной тине, х-ха-ха?»

Ни с того ни с сего ее начал душить смех.

Она ослабела. Мы сидели рядом, я что-то говорил ей, обнимал ее за узенькие плечи, и долго-долго в пустой комнате, пронизанной пыльным лучом солнца, звучали наши тихие голоса. Она рассказывала мне о себе, о маме, о давнем детстве, о любимых игрушках, о днях рождения, и все это казалось мне бесконечно важным, дорогим и прекрасным. Никогда еще я не любил ее так нежно и благоговейно. Стыд, скованность, неуклюжесть — все развеялось, стена, стоявшая между нами, рухнула; наши души были открыты друг другу. В этом одиночестве вдвоем, среди враждебного и жестокого мира, мы чувствовали себя бесконечно близкими, мы были не товарищами, нет, и не влюбленными, мы были осиротелыми детьми, сестрицей Аленушкой и братцем Иванушкой в темном лесу, на берегу ручья.

В кухне громко сердился чайник.

«Иди, выключи,— сказала она.— Он весь выкипит».

«Не пойду. Пускай».

«Иди. Потом возвращайся ко мне».

Я вернулся и сел возле нее, но что-то мешало мне снова привлечь ее к себе. Она положила мне голову на плечо, и некоторое время мы сидели молча.

«Знаешь,— сказала Светлана медленно, глядя в пол,— я, наверное, уеду. Нас куда-нибудь сошлют, это неизбежно».

Я горячо разубеждал ее: при чем тут они? Ведь они ни в чем не виноваты.

Она возразила.

«Так было со всеми».

«А как же университет? — спросил я растерянно.— А... я?»

«Ты? — Она пожала плечами, сделав вид, что не поняла моего вопроса.— А при чем тут ты? Ты как жил, так и будешь жить».

Но именно потому, что она так истолковала мой вопрос, предательское чувство

вновь как будто на миг лизнуло меня холодным языком: некий голос произнес внутри меня раздельно и четко: «Знакомство с семьей врага народа».

Но я тотчас прогнал эту мысль.

Склонив голову, так что золотистые волосы закрыли ей щеки, Светлана рисовала круги и восьмерки кончиком туфли на полу. «Пора в путь-дорогу...» — напевала она. Я посмотрел сбоку на нее.

Нет, не эти картины — закрытые наглухо вагоны, дождливая ночь и солдаты у колес — поразили мое воображение; я представил себе бесконечную, дикую и бесприютную страну, покрытую снегом степь, густые леса, тоскливые деревни. Ничто — как ни стыдно в этом признаться,— ничто не пугало и не отвращало нас в такой степени, как наша собственная страна. Огромная и страшная, и беспомощная вместе — гигантское ископаемое, бронтозавр, с трудом приподнявшийся на передних лапах. Да она и не была нам родиной — во всей России для нас существовала только Москва. Она одна казалась нам родиной и единственным местом, пригодным для жилья. Покинуть ее? Отправиться на Север, на Урал, в Сибирь? Да пускай нас сошлют на Святую Елену — мы не будем чувствовать себя такими обездоленными.

Снова наступило молчание.

«Интересно получается,— сказала Светлана.— Раньше, бывало, телефон трещит без умолку, а сейчас! В субботу у мамы был день рождения. Никто не пришел. Кому ни позвоним — нет дома. В нашем доме чума. И когда они успели узнать, что у нас чума?»

И, подняв ко мне глаза, полные слез, точно озера, вышедшие из берегов, она улыбнулась. Тогда я взял ее за щеки и медленно, ощущая соленый вкус на губах, поцеловал сначала одно озеро, потом другое.

Она не сопротивлялась. Я целовал ее в глаза, в лоб, в щеки, не находя выхода своему чувству, как слепой, который ищет дверь и не находит и тщетно стучит клюкою по стенам; и лишь когда, запрокинув голову, с закрытыми глазами, почти непроизвольным движением она отдала мне свои губы, я догадался, что только эта нежность способна противостоять бесконечному горю жизни. Мы не могли больше сидеть на стульях, в углу комнаты был диван, но я не представлял себе, как перейти туда, не возвратившись, хотя бы на минуту, в обыденный мир вещей и слов и не оскорбив ее целомудренное забытье. Тончайшим женским инстинктом она поняла мое колебание и... должно быть, решилась на маленькую хитрость... — а я, я тоже понял ее, но понял и то, что не должен показывать этого... Между нами возник заговор — против нас самих.

Она отстранилась от меня: «Нет. Не надо». Но я по-прежнему, как слепой, тянулся к ней. Мои пальцы обхватили ее затылок, путаясь в завитках рыжеватых волос, скользили вдоль шеи... «Нет!» Она вскочила и, не зная куда деться, пересела на диван. Я подбежал к ней и опустился на пол у ее ног.

Теперь я шел к цели настойчиво, неудержимо, как будто только что догадался о ней, и с подспудным знанием, что это насилие будет мнимым. Там звали боль, там с трепетом готовились принять ее, как неизбежное, как мученический венец. Ее колени впустили меня, низ живота встретил меня, прохладный, выпуклый, нежно-упругий, и в глубине его таилось золотистое лоно. В тот миг я не был мужчиной, и не мальчиком, и не студентом, и не Леонидом Х.,сыном приличных родителей, а только одинокой плотью, тоскующей о материнском чреве. И я рос: из новорожденного младенца, копошащегося у ее ног, я вырос в неотвратимое. Боли не было; ее руки быстро и заботливо сделали все что нужно,— она ждала боль, искала ее, но боли все не было. Она ждала боль... но я блуждал и ошибался — пока Бог, смотревший на нас из окна, не сжалился надо мной, над нами. Я услышал сдавленный стон... В одно мгновение все было кончено. Жизнь покинула меня. В последних содроганиях я опустился на дно глубокого водоема, в мягкие водоросли. И она разделила мою смерть.

Едва заметным движением бедра она дала понять, что ей тяжело. Я перевалился на край дивана, лежал спиной к ней. Через раскрытое окно к нам донеслись звуки города. На полу, возле самого моего лица, метались, наскакивая друг на друга, две мухи. Тихий, до жути отчетливый мир подъехал и стал предо мной во всем своем карикатурном убожестве.

Мне было стыдно. То, что случилось с нами, казалось мне отвратительным: спешка, трясущиеся руки... Как мы теперь взглянем друг другу в глаза?

И за всем этим — другая мысль: теперь мы связаны, скованы цепью. А вдруг на самом деле что-нибудь со Светланой стрясется, и она рухнет вниз сквозь этажи — значит, и я?.. «У нас в доме чума...» — вспомнилось мне.

Как ни странно, я чувствовал сильный голод. Это отвлекло меня. Я пошевелился.

«Свет...»

Она отозвалась откуда-то издалека:

«Ну?»

«Ты спишь?» — задал я нелепый вопрос.

«Нет».

«Слушай,— сказал я.— Может, что-нибудь перекусишь?»

Мое предложение повисло в воздухе, как протянутая рука. После долгой паузы я спросил:

«Свет, ты на меня сердишься?»

Ее голос ответил: «За что?»

Она коротко вздохнула.

«Уходи».

Я не понял.

«Ну чего ты лежишь? — сказала она.— Мне нужно привести себя в порядок. Иди — я не смотрю».

Я встал и с камнем на сердце, придерживая одежду, выбрался в коридор. Я вышел на кухню. Там я долго сидел один на один с громадным никелированным чайником.

Из чайника на меня глядел уродец с огромной опухолью вместо носа, которая надвигалась на меня, словно локомотив на одинокого пешехода.

Порывшись на полках, я нашел засохшие соседкины галеты, после чего, с грохотом разгрызая их, предался размышлениям.

Из окна кухни был виден наш двор, где каждый уголок был частицей детства. Вот пожарная лестница — я чувствовал на своих ладонях ее железные перекладины; а вон старый, испещренный выбоинами и надписями мелом кирпичный брандмауэр. Свет падал на него косо, летний день переломился. С необычайной ясностью мозг выложил передо мной, как карты на стол, события этого дня. Их было, в сущности, только два,— странно связанные одно с другим, они в то же время противоречили друг другу; ночной стук в дверь — и мы вдвоем на диване...

Итак, свершилось — в другое время я был бы счастлив и горд: я наконец познал сближение с женщиной. Воспоминание уже не отвращало: напротив, оно разгоралось с каждым часом; закрыв глаза, я видел перед собой лунно-белую кожу Светланы, золотистый треугольник волос,— эти подробности волновали даже больше, чем то, что последовало за ними. Я не испытал наслаждения — оно потонуло в торопливом угаре; но в следующий раз... Я поймал себя на мысли, что думаю о том, каким он будет, этот *следующий* раз,— и когда?.. Но кто знает, что происходит сейчас в ее сердце, там, за дверью в конце коридора, после того, как она выслала меня коротким и не терпящим возражения приказом.

Бедняжка. Как ей, должно быть, тошно и одиноко в чужой комнате, на голом, мерзком диване. Я вспомнил о вечернем звонке по телефону, о нашем длинном, бесплодном сидении на солнце у памятника Первопечатнику, о том, как платье стесняло ей грудь, как пальцы теребили сумочку, вспомнил, как она глядела на стару-

ху, подметавшую сквер, слушала мое косноязычие, а сама думала об одном и том же, об одном и том же... И весь день колебалась и искала случая открыть мне свое горе. В сущности, все ее поведение было одним непрекращающимся криком о помощи. Воспоминание о золотистых тенях на ее щеках, о ее тонкой, склоненной шее неожиданно потрясло и умилило меня; с болью, с ужасом я понял, что случилось непоправимое: ее отец был там, и, может быть, слепящий рефлектор, о котором говорил комиссар, бил ему в глаза в ту самую минуту, когда мы здесь на диване —

Мне стало холодно, я встал и быстро пошел в комнату.

Открыв дверь, я увидел ее стоящей у окна; поясок подчеркивал ее талию, прямые полные ноги казались чересчур взрослыми для ее фигурки. Руки Светланы, голые до плеч, покачивали сумочку. Она была невысокого роста, ниже меня на полторы головы.

Выждав полсекунды, не больше, она повернулась на каблуках.

«Где ты был?» — спросила она, не глядя на меня.

В эту минуту я думал о том, что ожидало нас. Она ошибалась, думая, что дело ограничится ссылкой. Нет, если за ней до сих пор не пришли, то лишь потому, что задерживается оформление бумаг. Может быть, не хватает какой-нибудь подписи; заболел чиновник. А я — моя судьба решалась сейчас, в эти минуты.

«Что ты собираешься делать?»

«Не знаю»,— сказал я. Но отвечал я не ей, а своим мыслям.

А ведь она, должно быть, ожидала, что я стану говорить о своей любви к ней; наверно, она загадала, стоя у окна: если, войдя, я заговорю об этом — значит, она не ошиблась и жертва ее не напрасна... Я же словно оцепенел. Молчание затягивалось и становилось тягостным.

Размахивая сумочкой, она прошлась по половице, повернулась на каблучке, тряхнула головой.

Машинально я следил за ней, а видел одно: человека, сгорбленного на стуле, тени в фуражках и струю слепящего света...

«Ну... я пойду, пожалуй,— проговорила она как бы про себя. И так как я молчал, добавила: — Ты меня проводишь?»

Я поспешно подтвердил: «Да, конечно».

Теперь меня уже не оставляла мысль, что я иду ко дну. Не было никаких сомнений в том, что за нами следят. Как это делается, я не знал; но что луч, не знающий препятствий, пронизывающий стены, заливает нас обоих и будет следовать за нами, куда бы мы ни пошли,— в этом я не сомневался.

Что же удивительного в том, что друзья и родственники поспешили прервать сношения с этой семьей? Ведь это был единственный способ спастись от луча.

Для меня теперь каждая минута, проведенная со Светланой, делала положение все более непоправимым. Ей-то нечего терять, а у меня оставался шанс. До сих пор мы выглядели, как случайные знакомые, и еще была надежда, что луч, ощупывая пространство вокруг нее, скользнет мимо, за иной добычей. И что же? Вместо того чтобы...— я не спеша отворял дверь на лестницу, выходил рядом с ней на улицу, я шествовал на глазах у толпы, открыто, вызывающе, не принимая никаких мер конспирации, не пытаясь даже укрыться в тени домов!

Вспыхнуло голубоватое зарево фонарей. Из-за угла, пересекая дорогу пешеходам, выехал черный автомобиль. Во тьме кабины на нас блеснули внимательные глаза. Уличный регулировщик, оборотившись, понимающе кивнул кому-то.

Возле меня постукивали ее каблучки. Немного времени спустя она подняла ко мне лицо; я увидел потеплевший и лукавый взгляд. Светлана тряхнула головой.

«Хочешь, я расскажу маме?»

«О чем? — Я не понял.— О том, что?..»

«Ну да. Хочешь, я скажу ей, что вышла замуж?»

О Боже! Это она так именовала наше лежание на диване.

Что касается мамы, то она до сих пор как-то не приходила мне в голову. Да и вообще мама казалась мне совершенно излишней.

Другое обстоятельство пришло мне на ум.

«Слушай,— сказал я.— А ты не боишься?»

«Боюсь рассказать?»

«Нет...— Я замялся.— Ну, словом... Ты не боишься, что там что-нибудь осталось?»

«Да? — сказала она и испытующе посмотрела на меня.— Да ведь туда ничего не попало!»

Я почувствовал себя оскорбленным. Взглянув на меня, Светлана залилась веселым смехом.

«Может, скажешь, что вообще ничего не было?» — спросил я мрачно.

Смех стих.

«Нет.— Она смотрела на свои туфли.— Я точно знаю, что было».

«Ты почувствовала?»

«Да. Мне было больно. Мне даже сейчас больно».

«И все? — спросил я.— И нисколько не приятно?»

«Нет,— сказала она, подумав.— Но я думала, что это еще больней. Я хотела, чтобы было больней. Однажды мне приснилось... что в меня входит огромное и гладкое... Я хотела, чтобы ты разорвал меня. Но... ты... О, господи! — пробормотала она.— Что я говорю!»

Улица кончилась, мы шли по пустынному переулку, где с обеих сторон стояли высокие, сумрачные дома, выстроенные в начале века.

На углу мы остановились. Тотчас мимо нас прошел человек и исчез в подворотне.

«Ну вот,— сказала Светлана,— мы и пришли. Дальше не провожай».

Мы стояли друг против друга; я чувствовал, что нужно что-то сказать, произнести слова; слов не было. Неловко, как дети целуют приезжую тетю, потянулся я поцеловать Светлану. Она отстранилась.

«Не беспокойся,— сказала она с неуловимой иронией,— ты был настоящим мужчиной. Как говорится — вопросов нет. Твоя честь в порядке. И вообще у тебя все в порядке».

Помолчав, она добавила:

«Никто, конечно, не узнает — ни мама, никто. Да и какое это имеет теперь значение?.. Знаешь, Леня,— она посмотрела на меня сильно заблестевшим взглядом, и я заметил, что губы у нее вздрагивают,— я ни о чем не жалею. С тобой, так с тобой — не все ли равно... Звони!» — крикнула она, убегая.

Так окончилось наше свидание. Я быстро шел по переулку. Несколько мгновений в моем мозгу еще мелькало ее платье, звучал голос и сухим, горячим блеском сияли темно-медовые глаза... Потом растаяли... Я торопился, и мне начинало казаться, что за мной спешат чьи-то шаги. Было безлюдно. Вот здесь, думал я, две недели назад пронесся черный автомобиль. Отсюда он вывернул на площадь и помчался вниз по пустынным улицам. Ему понадобилось десять минут, чтобы пересечь огромный спящий город.

Я представил себе этот город, по которому в разных направлениях мчатся таинственно автомобили. Во дворе, за закрытыми наглухо чугунными воротами, пленников выводили из машин, зажав им ладонью глаза.

В конце переулка перед подъездом сидел на стуле сгорбленный старик, как две капли воды похожий на старого еврея в сквере у Первопечатника. Я отметил это совпадение.

Весь вечер я был занят. На полу лежал чемодан. Одна за другой в его разверстое чрево падали тетрадки с дневником и стихами, начала поэм, коими намеревался я поразить мир.

Я выглянул в коридор. В квартире ни души — жильцы разъехались, однако лишняя осторожность не мешала. Быстрыми и тихими шагами я совершил бесшумную перебежку и, оглянувшись, скрылся в уборной. Подумать только, какое удачное стечение обстоятельств! Со своим багажом я ввалился в уединенную келью. Теперь вскарабкаться на скользкий край фаянсовой чаши — и вниз головой...

Мои корабли вздымались на гребне волны и исчезали в пучине. О, сколько дивных замыслов, неиспользованных сравнений, метафор, эпитетов потонуло в темном водовороте. Я представлял себе, как клочья моих творений плывут в толстых трубах под землей, как из других домов, из других келий к ним спускаются в шуме воды новые — и какой это должен быть грандиозный ледоход трупов, какое кладбище крамолы! Временами я мешкал, погружаясь в чтение,— но колокол умолкший пробуждал меня, я дергал длинный его язык, и вновь струя водопада смывала в преисподнюю последние искры моего — о нет, не вольномыслия — своеволия: инстинкт твердил мне, что и оно — улика.

Палкой, палкой проталкивал я своих детищ, спроваживал последние клочки, прилипшие к стенкам. Чемодан был пуст. В жидком блеске двадцатисвечовой лампочки, качавшейся на прозрачной и успокоенной глади, я остался один над чашей, и в руках у меня была фотография Светланы. И тогда я четвертовал свою любовь, сложил и снова четвертовал; и полетели туда ее глаза, ее чудные волосы, лоб и тонкая шея. Всему конец!

Лежа на диване, я думал об открывавшейся мне сути жизни, я думал о ней спокойно, хотя она была ужасна. Поистине мне оставалось лишь благодарить судьбу за то, что до сих пор меня щадили. На меня не обращали внимания, милостиво игнорируя меня, и молчаливо разрешали мне продолжать мое ничтожное существование. То, что я понял, можно было сформулировать примерно так:

Вот мы живем спокойно и беззаботно, погруженные в свои мелкие дела, и не догадываемся, что за всеми нами следят. Тайные осведомители пристально наблюдают за каждым нашим шагом, а мы об этом даже не подозреваем. Как за актером, расхаживающим на сцене, неотступно следует луч юпитера, а он словно бы его не замечает, так и за нами повсюду тянется невидимый луч, он с нами, где бы мы ни очутились; в любом случае достаточно слегка изменить угол прожектора — и мы снова в его круге.

Мы подобны людям, к каждому из которых подвязана нить. А где-то функционируют тайные канцелярии, где-то чиновники подкалывают прилежно материал в папки. Идет непрерывная, планомерная, хорошо налаженная работа по оформлению дел. В любой день досье может быть извлечено из сейфа; там все, там полная биография. Подпись прокурора — санкция на арест.

И вот наступает этот момент, когда нитка натягивается. Бесполезно сопротивляться, бесцельны просьбы и жалобы — нить тащит нас к раскрытому люку, и, подтягиваемые, мы успеваем в последний раз увидеть вечерний город, сияние фонарей и зеленые брызги над дугою трамвая. А там — падение в люк, и крышка захлопывается над головой. Аминь. Но — т-сс! Никто не должен знать об этом. Исчезнувшего — не было. Его никто не знал. О нем никто не вспоминает.

В таком духе я размышлял, лежа в сумерках; и вдруг раздался глухой удар — стучали в парадную дверь. Я вскочил. Стук повторился. Холодный пот выступил у меня на лбу; за окном виднелась пожарная лестница, но до нее было порядочно; к тому же я был уверен, что внизу и на крыше — всюду стоят. Кап... кап... кап...— свинцовыми каплями падали секунды. Я не мог больше переносить этот страх — подкравшись к репродуктору, я всадил в штепсель вилку... тотчас диктор заговорил радостным, бодро-неживым голосом, как если бы произносила слова статуя.

В это время я стоял лицом к стене, зажимая руками уши. Больше не стучали. Превозмогая страх, я пошел на цыпочках — все было тихо. Приоткрыв дверь на лестницу, долго слушал... Шорох! — это ползла вверх по маршу первого этажа змея, вся

белая, с глазами из алебастра. Радио ворковало в комнате; я ждал до звона в ушах, пока не онемела шея, не заныли плечи. Сердце медленно билось. Комиссар шептал мне на ухо: «Знаешь, Клуге...»

Больше немыслимо было сидеть дома. Мои страхи могли быть напрасны, даже смешны, но в сути, в сути ведь я не ошибался! Выходя на улицу и позднее, по дороге на вокзал, я ощущал себя во власти секретных учреждений, понимая, что до поры до времени они не дают знать о себе, но непрерывно и планомерно осуществляют свою тотальную деятельность. Наблюдательные точки на крышах домов и искусно замаскированные следящие устройства, вмонтированные в цоколи зданий,— все это позволяло вести разведку в любом секторе города. Воздействие аппаратов ощущалось и в квартире, и я был убежден, что миниатюрный прибор, записывающий разговоры, помещался в телефонной коробке, наблюдение проводилось также при помощи электричества и водопровода. И нужна была максимальная осторожность во всем, осмотрительность на каждом шагу: главное — не показывать виду, страх — доказательство виновности! Прикидываться дурачком, скрывать свой страх, скрывать знание, хранить спокойствие!

Ведь в конечном счете я был виноват уже в том, что жил. Мы все были виноваты, виноваты самим фактом своего существования. Мне некуда было деться, секретная служба располагала исчерпывающей информацией, она знала обо мне все. Просто за многочисленностью дел и расследований они не имели времени заняться мной — руки не доходили — и до времени ограничивались наблюдением.

Было уже совсем поздно, когда я добрался до вокзала, но поезда еще отправлялись. Сезон был в разгаре: даже в такой час люди с продуктовыми сумками толпились у касс и спешили по перрону. Я сел в поезд и поехал на дачу.

1970

Э. Севела

Остановите самолет — я слезу!

Над Атлантическим океаном.
Высота — 30 600 футов

Стригся Коля Мухин, конечно, только у меня. И, как вы сами понимаете, бесплатно. У меня бы рука отсохла, если бы я взял с такого близкого кореша хоть одну копейку, и если вы подумали на минуточку, что я на такое способен, так это только оттого, что вы меня абсолютно не знаете.

То, что он стригся бесплатно, так это, как говорится, полбеды. Коля категорически воспротивился, чтобы мы это делали после работы, в моей комнате, где моя жена, а не его, будет потом выметать Колины лохмы. Он посчитал это унизительным для себя. Это оскорбляло его пролетарскую рабочую гордость.

Коля приходил стричься ко мне в парикмахерскую. А наше заведение, должен я вам сказать, совсем не для таких личностей, как Коля Мухин. То есть не для слесарей-водопроводчиков. Я работал в одной из самых шикарных гостиниц Москвы. Сплошной мрамор и бронза. Хрустальные люстры с тонну весом. Среди гранитных колонн в нашем холле может заблудиться взрослый человек. Церковь, храм, а не отель. Люкс, чего тут рассказывать. И, как вы сами понимаете, в таком раю проживают знатные иностранцы, советские генералы, дипломаты со всех концов света. Иногда попадаются и личности с Кавказа. Они сыплют деньгами налево и направо и получают в нашем отеле любую комнату и в любое время, потому что платят не в кассу, а администрации в лапу. Иначе бы их и на порог не пустили. Со свиным, как говорится, рылом да в калашный ряд. Как, скажете вы, с советским паспортом? Да еще непроверенный простой человек? Точно. Но простой он с виду, а на самом деле — золотой. Сунет такой кавказский человек кругленькую сумму, и иностранца моментально переведут к черту на рога, куда-нибудь в Останкино, а ему, кавказскому человеку, пожалуйста, полулюкс с белым роялем.

Он на рояле не играет. Он увенчан другими лаврами. Он с Кавказа возит в Москву лавровый лист. Понятно? Миллионные барыши. То, что он имеет за день, я за пять лет не получу. И Святослав Рихтер, и Давид Ойстрах тоже.

Вот какой у нас клиент. Я имею в виду не кавказцев — их один процент, а иностранных туристов, генералов и дипломатов. Когда сидят, ожидая очереди, чтоб попасть ко мне в кресло, можно подумать, что это международный конгресс на самом высшем уровне. Фраки, ордена, аксельбанты. Дамы в невероятных мехах

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 7.

и бриллиантах. А кругом сверкает хрусталь, стены переливаются мраморными жилками, ноги тонут в мягких коврах. И все они, невзирая на чины и звания, терпеливо ждут, пока я приглашу в кресло. С французом — силь ву пле, с американцем — плиз, а с нашим иконостасом — милости просим, товарищ генерал.

Один Коля Мухин не признает очереди. Он вваливается ко мне весь в мазуте и ржавчине, в рваном ватнике, из брезентовой сумки торчат гаечные ключи и ручная дрель, плюхается в кресло между фраками и мундирами и зычно, как в лесу, объявляет:

— Кто последний — я за вами.

Но это только так, для проформы. Стоит моему креслу освободиться, и он рвет ко мне, оттолкнув любого, кто подвернется под локоть.

Коля шокирует насмерть нашу клиентуру. И делает это нарочно и со смаком. Как же, мол, не пропустить вперед рабочего человека в рабоче-крестьянском государстве? Чья власть? Рабочих! Кому почет и уважение! Рабочему! Извольте расступиться, дать дорогу гегемону, то есть пролетариату.

Коля Мухин с виду прост, хотя прикидывается дурачком. Сами, мол, вопите про рабочую власть, ну, так вот и ешьте: любуйтесь хозяином страны, как вы меня, пролетария, называете. Душу отводит.

Я хоть про себя и радуюсь, что он им в морду наплевал, но в то же время опасаюсь, как бы меня за его проделки не выставили без выходного пособия. Коля — русский и член КПСС. Он вытрезвителем отделается. У меня же нет его преимуществ. Сунут волчий билет в зубы — и гуляй как знаешь.

Многие за границей любят рассуждать о русском человеке. Пишут книги, спорят по телевизору, жалованье за это получают. Загадочный, говорят, сфинкс, тайны славянской души. Вот уж, погодите, проснется русский народ, он свое слово скажет.

Меня от всего этого смех берет. Или, думаю, идиоты, или притворяются, чтоб без куска хлеба не остаться. Я ученых книг на этот счет не читал и читать не стану. Я прожил пятнадцать лет, как один день, в общей квартире с Колей Мухиным и распил с ним не одно ведро водки. Поэтому выбросьте все книги и послушайте меня. Я вам нарисую конный портрет, как говорил один мой клиент, самого типичного русского человека, а вы себе делайте выводы.

Начнем с Советской власти.

Коля Мухин на Советскую власть руку не поднимет. Можете не мечтать. Он давно знает ей красную цену в базарный день. Больше того, люто он ее не любит и честит на все корки, когда пьян. И при всем при том, когда войдет в раж, будет козырять этой властью, как своей, и даже гордиться, что он, мол, рабочий человек — хозяин всей страны.

Он уже сто лет стоит в очереди на отдельную квартиру, а достаются они другим: за взятки или за чин высокий. Ему же, рабочему человеку, со своей женой Клавой, тоже рабочим человеком, век прокисать на двенадцати квадратных метрах. Коля прекрасно понимает, что все вопли и лозунги о рабочем человеке — это туфта для дураков. Потому и откалывает коленца, когда вваливается в роскошный отель для иностранцев и советских тузов — настоящих хозяев этой страны, чтоб дать им понять, что не такой уж он глупенький.

Но пусть попробует какой-нибудь иностранец при нем хаять Советскую власть на понятном ему, Коле, языке, и Коля тут же морду ему набьет. И даже не поленится, отведет куда следует.

Для Коли Мухина, для его поколения русских Советская власть и Россия — понятие одно и то же. Пусть будет такая-рассякая, лживая, кровавая и трижды проклятая, но все же наша, и потому не вашего ума дело в нашу жизнь встревать.

Коля честен. Возьмет в долг даже будучи в стельку пьяным, не забудет, вернет в срок. Есть у него лишняя копейка — даст взаймы, только намекни. Идет с компанией выпить — норовит первым за всех уплатить.

И при этом Коля — самый что ни на есть вор. У себя на работе тащит все, что под руку подвернется: болт — так болт, гайку — так гайку, кран, муфту, целую трубу, и продаст из-под полы за тройную цену или частным образом установит у заказчика и деньги положит себе в карман. А в магазине попробуй продавец обвесь его на сто граммов ветчинно-рубленой колбасы — такой устроит хипеж, все вверх дном перевернет: жулики, мол, Советскую власть по кускам растаскиваете. И искренне так орет, книгу жалоб требует, еще немного — и зарыдает от стыда за то, что отдельные личности позорят высокое звание советского человека.

Поговори с Колей по душам — все понимает. Даже больше, чем надо. И что в стране бардак, на словах — одно, на деле — другое, что свободой и не пахнет, а вопим на весь мир, мол, самые мы демократические, самые прогрессивные, самые передовые. Смеется Коля над этим: вот шулера, вот мазурики, свернут когда-нибудь себе шею, поскользнутся на собственной лжи, как на блевотине. Но смеется беззлобно, даже с долей уважения за ловкость, с какой это все делается. Наши, мол, шулера, наши мазурики. А что обманывают-то не кого-нибудь, а его лично, Колю Мухина, не хочет принимать в расчет, а только отмахивается.

Коля — за справедливость. Прочитает в газете: в Греции террор — кровью нальется, жалеет греческий народ. Или услышит по радио, как негров в Америке угнетают, весь побледнеет, кулаки сожмет, хоть сейчас готов в бой за освобождение своих черных братьев.

Но вот наши, советские, прихлопнули в 68-м году Чехословакию, когда этот Дубчек хотел сделать социализм с человеческим лицом.

В Москве, помню, кто поприличней, глаз от стыда поднять не мог. А спросил я Колю Мухина его мнение — правильно сделали, отвечает, так им, этим гадам-чехам, и надо. Ишь, чего надумали! Свободы им захотелось. А что, спрашиваю я невинно, ты против свободы? Нет, мотает головой. Зачем же ты чехов так поносишь? А за то я их, гадов, ненавижу, что против нас хвост подняли. Им, видишь ли, подавай свободу. А мы, что, лысые? Есть свобода, так для всех. Понял? А нет — так и сиди в дерьме и не чирикай. Правильно с ними расправились — чтоб другим не завидно было.

Интеллигенцию Коля еле терпит. Сам он недоучка, как и я, не может спокойно видеть человека с дипломом. А если у того лицо не хамское, а тонкое, воспитанное — это для Коли, как красная тряпка для быка. Он ненавидит их руки без мозолей и белые необветренные лица без следов запоя на чистой коже.

Коля, совсем неглупый парень, свято верит, что все беды на Руси от интеллигентов. Что они, паразиты, живут за его счет да еще норовят продать Россию заграница. Членов правительства и весь партийный аппарат он не любит с такой же силой, причисляя их, за отсутствием видимых признаков физического труда, к интеллигенции. Поэтому, когда я слышал в Америке или в Израиле, что вот, мол, скоро, недолго ждать осталось, русский народ покажет свой характер и освободится от коммунизма, мне хотелось кричать, как при пожаре:

— Идиоты! Болваны! Ни хрена вы не смыслите. Упаси Бог, чтобы русский народ показал свой характер. Тогда уж точно никто костей не соберет. На всем земном шаре.

Такой кровавой бани еще история не знала, какая начнется, если в России рухнет режим и хоть на неделю воцарится безвластие. В гражданскую войну, когда русский мужик в Бога верил, море невинной крови было пролито. А теперь? Без Бога, без святынь да при нынешней технике. Выйдет Коля Мухин с гаечным ключом вместо кистеня и начнет крошить черепа, а другой Коля, поглупее, доберется до атомных ракет и нажмет спьяну сразу на все кнопки. Вот будет компот! Так что лучше не надо. Не толкайте Колю Мухина на баррикады, не дразните Колю химерами. Пусть будет, как есть.

Я, честно говоря, люблю Колю. У него душа нараспашку, и не надо слишком

часто в эту душу плевать. Ведь Коля — дитя. Он может захлебнуться от восторга, если увидит смелый, отчаянный поступок. Так было, когда начались еврейские дела с выездом в Израиль, письма за границу, обращения в Генеральную Ассамблею Объединенных Наций за поддержкой против — кого? — советского правительства, которое не только на эту Ассамблею, а на весь мир начхать хотело. Коля ошалел и проникся глубочайшим почтением ко всем без различия евреям. Теперь они для него были первыми людьми, в каждом он видел героя.

Заваливается как-то ко мне ночью, водкой разит от него.

— Аркадий, чинил я давеча краны у одного еврея. Ох, и правильный мужик попался! Что, спрашиваю, в Израиль небось лыжи навострил? А он на меня: вон отсюда, провокатор! Выставил меня и денег за работу не уплатил. Вот сука! Я не стал артачиться, ушел по-доброму. Я же не глупенький. Правильно поступил человек, конспирацию соблюдает.

Потом — ленинградский процесс. Судили евреев за то, что хотели самолет захватить и улететь в Израиль. Двоих к смертной казни приговорили. Коля Мухин не отлипал от радиоприемника, ловил каждое слово из Лондона или Мюнхена, чтобы знать правду, что произошло на самом деле.

— Значит, не совсем в дерьме Россия,— заключил он,— если такие люди в ней еще водятся. Правда, они евреи. Но евреи теперь — вся надежда России, у своих-то, у славян, кишка тонка оказалась.

Окончательно был Коля добит, когда на суде в Ленинграде Сильва Залмансон, еврейская женщина, схлопотав десять лет лагерей, сказала в последнем слове русским судьям на древнееврейском языке:

— Пусть отсохнет моя правая рука, если я забуду тебя, Иерусалим!

Коля зарыдал у транзистора и не стал дальше слушать, что говорил лондонский диктор.

— Пусть отсохнет моя правая рука,— повторял он потом при каждом удобном случае,— если я забуду тебя, Иерусалим. Ах, мать твою за ногу, какой великий народ! А мы, суки, их жидами называли! — и глаза его блестели от слез.

Над Атлантическим океаном.
Высота — 30 600 футов

Дальше все покатилось, как — ну, видали в кино? — снежная лавина. Будто всем евреям поголовно воткнули шило в задницу.

Подумать только, то в одном, то в другом городе потерявшие всякий страх евреи заявляются в здания, которые раньше стороной обегали — в Президиум Верховного Совета, в МВД, в обком партии — рассаживаются по скамьям, а если нет скамей, так прямо на полу и объявляют сбитым с толку милиционерам, что не уйдут, пока не получат положительный ответ на свои требования. Не просьбы, а требования! Учтите. Это в Советском-то Союзе, где еще совсем недавно любой бы лучше язык откусил, чем выговорил такое.

А особо ретивые рвались в Москву. Чтобы не где-нибудь, а только в столице, на виду у иностранцев, а значит, и у всей мировой прессы, сунуть кукиш Советской власти под нос.

Поездами, самолетами, в автобусах сотни евреев, побросав работу и свои семьи, перлись в Москву из Риги и Вильно, из Львова и Черновиц, из Киева и Одессы, из Кутаиси и Тбилиси. Забастовка за забастовкой. Голодные, полуголодные и совсем уж не голодные забастовки — с обильным приемом привезенной из дому снеди.

Советская власть растерялась. Приемную Президиума Верховного Совета СССР на Манежной площади, возле Кремля, которую в особенности облюбовали евреи

для забастовок, с перепугу закрыли на ремонт. И тогда возмутители спокойствия перекочевали на Центральный телеграф, по соседству.

Власти отступали, как говорят военные, без заранее подготовленных позиций. Иногда огрызаясь. Но беззубо, вяло. Выхватят из толпы двоих-троих, упрячут за решетку, а сотням выдают визы и даже с облегчением выпроваживают за станцию Чоп.

Иногда, словно на нервной почве, милиция совершит налет на поезда, идущие в Москву, ворвется в самолеты, готовые подняться в воздух, и каждого пассажира, чей профиль вызвал бы понос у Геббельса, хватанет за шкирку и вышвырнет наружу. А вслед летят чемоданы и узлы.

Часто хватали невинных евреев, ехавших в Москву по служебным делам, выталкивали армян за подозрительное сходство с евреями.

А сотни и сотни обалдевших евреев с визами в зубах и детьми под мышками покидали СССР. И другие сотни, увидев, что от смелости не умирают, рвались в Москву, выпучив глаза, чтоб занять на Центральном телеграфе место уехавших и тоже объявить забастовку. Пока Советская власть не опомнилась, не натянула поводья, не вонзила шпоры в бока. А как эти шпоры вонзаются и как при этом трещат косточки, было памятно каждому, если только он окончательно не лишился ума на радостях.

На Центральном телеграфе толпилось больше забастовщиков, чем нормальной публики, что нарушало работу этого учреждения, и милиция время от времени совершала профилактические облавы, очищая помещение от лиц с еврейской наружностью. Под жуткие вопли и стенания евреев всего мира, а также прогрессивной общественности, как это называется в газетах. На бедную Советскую власть сыпалось не меньше проклятий, чем в 1917 году. Погромщики! Наследники Гитлера! Геноцид! Где права человека? Улю-лю-лю! Ату его!

Становилось смешно. А если народ смеется, то, как известно, для властей это уже совсем не смешно.

Послушайте, и вы сами посмеетесь.

Это история об одном грузине, не грузинском еврее, а чистокровном грузине, кавказском человеке, чуть-чуть не угодившем по ошибке в Израиль. Для удобства рассказа назовем его, скажем, Вахтанг. Договорились? Значит, поехали.

Жил Вахтанг, горя не знал. Возил зимой с Кавказа в Москву цветы. Обыкновенные цветы. Продавал на Центральном рынке. Барыши получал такие, что даже Рокфеллеру не снились. На Кавказе, где и зимой лето, цена одному цветку от силы — копейка, в Москве самое меньшее — рубль. Прибыль — стократная. Рейс самолетом Тбилиси—Москва и обратно — шестьдесят рублей. Вахтанг упакует, спрессует в два чемодана сорок тысяч единиц цветов. Это сорок тысяч рублей. Состояние. Расходы — билет в два конца да сотня-другая на девиц и рестораны. Ну, еще пару сот милиции да инспектору, чтобы не лезли не в свое дело. Все остальное — прибыль. Можно, скажу я вам, с ума сойти. Академику, лауреату Ленинской премии, который годами сушит свои мозги, пытаясь что-нибудь изобрести, не хватит фантазии вообразить такие деньги, сделанные в один день.

Для такого Вахтанга Советская власть — малина, сущий клад. Его никакими калачами за границу не выманишь. Тем более в Израиль. Хотя, как утверждают знатоки, могила крупнейшего поэта Грузии, гордости грузинского народа Шота Руставели, находится в одном из монастырей Иерусалима, и даже спекулянту цветами, должно быть, не грех поклониться праху своего национального гения.

Привез Вахтанг в Москву два чемодана со спрессованными цветами, на Центральном рынке оживил их, распушил водичкой сбрызнул и продал по рубчику штука. Набил один чемодан деньгами доверху — тоже спрессовать пришлось, чтоб влезли. Второй — пустой. Сдал чемодан в камеру хранения и сам по традиции в ресторан, а потом к девицам. Сразу три блондинки — натуральные, без краски. Комсомольско-

го возраста. Поистощился на них Вахтанг. Не денежно, а сексуально. Видно, годы уже не те. Ослаб. Пока отсыпался да приходил в себя, прозевал свой рейс. Пришлось билет менять. А чтоб жена не умерла от страха, решив, что его, наконец, зацапала милиция, пошел на Центральный телеграф дать ей успокоительную депешу.

Входит, смотрит вокруг и глазам не верит. Одни грузины сидят на скамейках. Вернее, грузинские евреи. А чем такие евреи отличаются от грузин, только они сами и понимают. На мой взгляд, ничем. Те же лица, те же усики, тот же кавказский акцент. И даже шапки — знаменитые тбилисские кепки-блины размером с аэродром, потому что если не самолет, то вертолет уж точно может совершить на них посадку, не боясь промахнуться,— и те у них на головах одни и те же.

Вахтанг, конечно, сразу отличил, что перед ним евреи. Дома, в Грузии, он их не очень жаловал, но здесь, в холодной, морозной Москве, грузинский еврей был для него земляком, а следовательно, самым желанным собеседником и собутыльником.

Был ранний час, и грузинские евреи на всех скамьях Центрального телеграфа приступили к завтраку. К солидной кавказской трапезе. Развязали узлы с пахучей снедью, заготовленной заботливыми женами в Кутаиси, откупорили бутылки с домашним вином. Запахи по телеграфу пошли такие, что белобрысые телеграфистки за стеклянными окошечками дружно пустили обильную слюну, перепортив немалое количество телеграфных бланков.

Ни с одним из этих евреев Вахтанг не был лично знаком, но опознанный по шапке и усикам, был радушно приглашен разделить скромное угощение. Вахтанг пил и ел, наслаждался беседой на родном языке и забыл даже, зачем сюда пришел. Забыл он также спросить грузинских евреев, по какому случаю они в таком большом числе расположились на Центральном телеграфе.

Острые запахи кавказских специй довели до обморока одну московскую телеграфистку, которая на свою жалкую получку завтракала лишь стаканом кефира. Это дало милиции официальный повод вмешаться и очистить помещение от грузинских евреев. Подъехали автобусы-фургоны без окошек, всю кавказскую братию до единого, включая и Вахтанга, погрузили и увезли в участок.

Бедный Вахтанг никак не мог понять, за что задержан. Неужели за цветы? Ему и в голову не могло прийти, что он, сам того не ведая, оказался участником забастовки грузинских евреев, именно таким путем добивавшихся визы в Израиль. Об этой забастовке потом много писали в заграничной прессе. В отдельных газетах ее называли даже голодной забастовкой.

А писали о ней много потому, что оказалась она наиболее успешной. Разгневанное московское начальство всем задержанным в тот день на телеграфе предложило уматывать в Израиль без лишних формальностей, дав три дня на сборы.

Не еврей, а чистокровный грузин, Вахтанг тоже попал в этот список, и как ему удалось из этого дела выпутаться, я, честно говоря, не знаю. Может быть, за большую взятку он смог сохранить советское гражданство и право жительства, то есть прописку на родном Кавказе. А может быть, кукует в Израиле и как о чудном сне вспоминает свой цветочный рай в Советском Союзе и проклинает русское начальство и грузинских евреев, что подвели под монастырь его, безобидного, аполитичного человека, торговавшего всего-навсего цветами.

Но вся история рассказывается не для того, чтобы оплакивать бедного Вахтанга. Как-нибудь выкрутится. Я хочу вам снова поведать о Коле Мухине. Как он чуть не влип. И причиной был я. Как всегда, без всякого умысла сунувший свой нос куда не надо. Должен вам честно сказать, что кто свяжется с таким шлимазлом[1], как я, удовольствия получит очень мало, а неприятностей — вагон.

Начнем с Коли. Как вы знаете, он не дурак выпить. А выпив, любит рукам

[1] Шлимазл — недотепа (*идиш*).

волю давать. Это он называет: погулять. Кончается это гулянье чаще всего в вытрезвителе. Там Колю знают. Он там свой человек, завсегдатай. Усмирят, окатят холодным душем, уложат в чистую постельку, а назавтра он, уже свежий, как огурчик, дома. Пьет огуречный рассол и молча сносит нотации своей Клавы. До поры до времени. До очередного гулянья. И тогда отливаются кошке мышкины слезки. Коля так изукрасит ей физиономию, столько навесит фонарей — больше, чем при иллюминации на улице Горького в День Победы.

Что касается вытрезвителя, то с ним расчет всегда один и тот же. Двадцать пять рубчиков за обслуживание — присылают исполнительный лист по месту работы в бухгалтерию. Копию — в партийную организацию для обсуждения недостойного поведения члена КПСС Николая Ивановича Мухина.

Колю обсуждают на партийном собрании работников жилищно-эксплуатационной конторы, то есть жэка. Журят, взывают к партийной совести, ссылаются на наши успехи в космосе и на происки врагов за рубежом. Коля слушает внимательно и каждый раз клянется, что это в последний раз. Ему ставят на вид с занесением в личное дело. А когда в личном деле не осталось свободного места в графе «взыскания», стали ставить на вид без занесения в личное дело. И обсуждали его поведение не по каждой повестке из вытрезвителя, а когда соберется штук шесть-семь, тогда и скликали собрание, чтобы пропесочить Колю по совокупности проступков. Нянчатся с Колей по нескольким причинам. Первое, он русский, следовательно, национальный кадр. Второе, рабочий, а рабочих в партии и так мало, нужно беречь каждую единицу. К тому же он в прошлом заслуженный боевой офицер и инвалид Отечественной войны. Он-то и в партию вступал перед боем и в заявлении писал: хочу умереть коммунистом. Коля не умер, остался жив, хотя и инвалидом. И соответственно до конца своих дней коммунистом. Разве можно такого исключать из партии? Бред.

Чтобы начать эту историю, я должен сразу сообщить: Коля Мухин по пьяному делу в очередной раз попал в вытрезвитель. А при чем тут я, Аркадий Рубинчик, ни разу не выпивший больше своей нормы?

Тут-то и начинаются происшествия, одно другого нелепее. Как вы догадываетесь, меня нельзя причислить к мужественным евреям, и ни к каким забастовщикам и демонстрантам я и на версту не приближался. Хоть уже хотел ехать в Израиль и подал документы в ОВИР. Есть авангард, и есть обоз. Так я был в обозе. Авангард бился и нес потери, а я ждал своей очереди тише воды, ниже травы.

Ждал уже довольно долго, а результата никакого. Люди пачками летят в Израиль, обо мне же будто забыли. Стал я нервничать. Это и подвело меня.

Встречает меня у ОВИРа, где я обычно околачивался, ожидая, что вот-вот вызовут получать визу, один чудак из тех, что все знают, и шепчет на ухо: мол, не там торчишь, жми скорее к Генеральному прокурору, он сейчас принимает по этому вопросу, и туда очень много народу пошло. Я сдуру и подался.

Тут я должен сделать отступление. У каждого нормального советского человека, куда бы он ни шел, в кармане всегда лежит авоська. Сетка. Плетеная из суровых ниток хозяйственная сумка, которая в пустом виде ничего не весит и никакого места не занимает. Поэтому ее очень удобно таскать в кармане. Авоська — советское изобретение, и изобретение гениальное. Я даже не знаю, как бы мы жили без авоськи. По какому бы делу ни шел на работу, или с работы, глядь — выбросили колбасу, ты — в очередь, и с полной авоськой — домой. Или на другом углу — болгарские помидоры, ты со своей авоськой тут как тут. Или на французских цыплят наткнулся, авоська при тебе, значит, не явишься домой пустым и будешь в порядке.

Если прикинуться дурачком и специально пойти по Москве охотиться за каким-нибудь продуктом, то останешься без ног и чаще всего ничего не принесешь. В СССР всегда дефицит с продуктами. Это, как говорят остряки, временные трудности,

ставшие постоянным фактором. Если что и появится на прилавке, то поди угадай заранее, в каком магазине, а пока угадаешь, товар и кончился.

Авоська — палочка-выручалочка, лучший друг и помощник всякого советского человека. Всегда имей ее при себе, как солдат винтовку, и что-нибудь непременно домой притащишь.

В тот раз, когда я послушал этого болвана и поперся к прокуратуре, в кармане у меня, натурально, лежала комочком авоська. И, должен вам сказать, это очень потом отразилось на моей судьбе. Казалось бы, мелочь, авоська, а какой поворот фортуны!

По улице Горького, из Елисеевского магазина, народ тащит огурцы. Свежие огурцы в Москве зимой — это явление. Длинные такие, импортные, как оказалось, из Египта. Ближний Восток — как бы привет с исторической родины! Авоська в кармане, я, конечно, в магазин. Кто последний — я за вами.

Очередь была смешная, человек полста, не больше. Набрал я полную авоську этих здоровенных, как поленья, огурцов. Не только для себя. Для соседей тоже. Скажем, для Клавы Колиной. Я же приличный человек, у меня есть чувство локтя. И Клава, если где что дают, про меня тоже не забывает.

Несу авоську, ее аж распирает от египетских огурцов. Встречный народ меня задерживает:

— Где дают?

Я только рукой показываю, некогда мне. И так задержался, могу опоздать в прокуратуру.

Подхожу, и сразу что-то мне показалось подозрительным. Много милиционеров ходит за оградой. На то и прокуратура, думаю, чтоб милиция вокруг паслась. Но вот почему так много во дворе автобусов без окошек? «Черные вороны». Для перевозки арестантов.

Я уж хотел было от ворот — поворот, а милиционер меня за руку:

— Вы по какому делу, гражданин?

Я затрепыхался: да ничего, мол, просто так, товарищей своих разыскиваю.

А он в мою еврейскую физиономию глядит и очень ласково отвечает:

— Пройдемте, уважаемый. Я вас к вашим товарищам провожу.

И поволок за ограду к автобусам. Одну мою руку он держит, в другой у меня авоська с огурцами.

— Пахомов! — кричит другому милиционеру.— Принимай еще одного сиониста. Кажись, последний. Можно ехать.

Впихнули меня в автобус, а там одни евреи, друг на дружке, как сельди. Захлопнули железную дверь, и мы поехали. Через всю матушку-Москву. До Волоколамского шоссе. В знаменитый вытрезвитель.

Вытряхнули нас во внутреннем дворике, построили по двое и повели в помещение. В дверях заминка. Столкнулись с другими, с настоящими алкоголиками, православными, которых выводили. Там-то меня и увидел Коля Мухин.

— Аркаша! Какими судьбами? — кричит.

И ко мне, в нашу колонну.

Тут нас стали торопить, чтоб не задерживались, и Коля Мухин со всеми евреями попал в большой зал, где нас рассадили по скамьям.

А за столом, крытым зеленым сукном, сидит не милиция, а КГБ. От капитана и выше. Всё — влипли! Сухими из воды не уйти. Будут шить политическое дело.

Положил я авоську с огурцами на колени и совсем поник. Даже не видел, что Коля Мухин вытащил один огурец, откусил и захрустел на весь зал.

За него первого и взялись.

— Эй, ты! — крикнули из-за стола с зеленым сукном.— Который огурец жрет! Встать! Подойти к столу!

Коля Мухин огрызок огурца положил на скамью возле меня и пошел к столу, слегка покачиваясь.

— Фамилия?

— Мухин,— отвечает Коля,— Николай Иванович.

— Николай Иванович Мухин? Довольно редкая фамилия для еврея,— усомнились за столом.

Коля обиделся.

— А это уж не вашего ума дело. Как назвали при рождении, так и с гордостью ношу.

— Молчать! — призвали его к порядку.— Год рождения? Социальное положение? Конечно, беспартийный?

— Почему же? Член КПСС с 1942 года.

— Засорили партийные ряды еврейской нечистью,— вздохнули мундиры за столом.

— При чем тут нация? — удивился Коля.— Мы, коммунисты,— интернационалисты. Между прочим, Карл Маркс, под портретом которого вы сидите, тоже был из евреев.

— Молчать! Не вступать в пререкания. Не видать тебе нашей партии, как своих ушей. Вычистим, чтоб духу не осталось.

— Это меня? — взревел Коля.— Фронтовика? Вы по каким тылам ошивались, когда я перед боем партийный билет получал?

— Осквернил ты, Мухин, опозорил свое прошлое. За чечевичную похлебку продался, за тридцать сребреников.

— Кому это я продался? — не понял Коля.

— Будто сам не знаешь? Сионистам! Международному капиталу. Хочешь советскую Россию на фашистский Израиль променять!

— Я? — ахнул Коля.— Да ты охренел!

За столом небольшое замешательство. Сразу тон сбавили.

— Погоди, погоди, Мухин, может, ты раздумал ехать в Израиль?

— А я и не думал.

— Значит, осознал, опомнился и раздумал?

— А на хрена он мне сдался, этот Израиль? — возмутился Коля.— Вы меня что, за дурака принимаете?

— Стой, Мухин, не горячись,— один майор выскочил к нему из-за стола и даже обнял.— Вот что, товарищ Мухин, ты — настоящий советский человек, и тебя международному сионизму не удалось поймать на крючок. Сорвалось у них, не вышло! — закричал он всем евреям в зале.

— Берите пример с товарища Мухина, отрекитесь, пока не поздно, мы вас всех освободим и забудем, что было прежде. Скажи им, товарищ Мухин, пару слов.

Офицер дружески, совсем по-отечески подтолкнул его к недоумевающим евреям на скамьях.

— А что я им могу сказать? — не понял Коля.— У них есть цель... На свою родину... В Израиль. Отчаянные ребята... Я их за это уважаю...

— Не то говоришь,— тронул его за плечо офицер.

Коля стряхнул его руку.

— А ты меня не учи, что говорить. Это при Сталине нам рот зажимали. Прошли ваши времена! Понял? Теперь коллективное руководство... без нарушений социалистической законности... И как русский человек... от всей души...

— Мухин! — оборвал его офицер.— Замолчи, сукин сын! А ну, покажи свой паспорт.

Коля лениво вытащил из-за пазухи мятую книжечку.

Офицер заглянул туда и швырнул на зеленое сукно остальным офицерам.

— Так ты же не еврей! — завопил он.— Чего сюда полез?

— Я и не говорил, что я еврей. Я — русский. Я тут ради дружка моего, ради Аркаши. Вот он, с огурцами.

— Вон отсюда, пьяная рожа! — закричал офицер, и я подумал, что его удар хватит.— Вон! Чтоб духу не было!

— Я что? — пожал плечами Коля.— Я могу уйти. А как с Аркашей? Он ведь если пьет, то только норму...

— Оба вон! — затопал ногами майор.— И тот карлик с огурцами — вон! Я вам покажу, как устраивать комедию из серьезного политического дела.

Хоть я и был обижен «карликом», но не стал ждать другого напоминания и, подхватив авоську с огурцами, бросился вслед за Колей к выходу.

За нашими спинами офицер орал на притихших евреев:

— Всех под суд! По всей строгости закона! Руки-ноги обломаем подлым предателям, сионистским выкормышам!

И тогда, уже в самых дверях, Коля повернулся на сто восемьдесят градусов и, сделав проникновенное лицо, как подобает герою, отчетливо и громко, чуть не со слезой произнес:

— Пусть отсохнет моя правая рука, если я забуду тебя, Иерусалим!

За зеленым сукном онемели, вопивший майор умолк и застыл на одной ноге. Я вытолкал Колю в коридор и захлопнул дверь.

Только на улице, пробежав метров пятьсот, мы остановились. И в очень неплохом месте. Прямо у входа в закусочную Моспищеторга.

В честь счастливого избавления мы приняли по сто пятьдесят граммов с прицепом и закусили египетскими огурцами. Хорошие, должен вам сказать, огурцы. Можно свободно обойтись без другой закуски.

А те чудаки, что остались в вытрезвителе, получили по пятнадцать суток тюремного заключения. Они потом устроили в тюрьме голодовку протеста. И им в поддержку евреи Нью-Йорка и Лондона провели бурные демонстрации и даже побили окна в советском посольстве, что и было, по-моему, единственным фактом хулиганства во всей этой истории, которая началась с простой авоськи и египетских огурцов.

Над Атлантическим океаном.
Высота — 30 600 футов

Доброе утро! Ну, как спали? Уже светло за иллюминатором. Интересно, мы еще над океаном или внизу уже Европа? Кстати, я не храпел? Со мной это бывает. Поэтому на всякий случай прошу прощения.

Все же, вы меня простите, я абсолютно уверен, что мы с вами где-то встречались. До Москвы есть время, еще вспомню. А пока нам несут завтрак, снова проветрим пасть. Если не возражаете, кое-что из моей жизни в Израиле. Лады?

Доводилось ли вам, уважаемый, слышать такое красивое, благозвучное и пахучее словечко: абсорбция. А-б-с-о-р-б-ц-и-я! Не доводилось? Тогда вам очень крупно повезло, и вы, без всякого сомнения, родились в сорочке.

Я с этой абсорбцией познакомился в Израиле, и могу вам авторитетно сказать: ее придумали злейшие враги еврейского народа, те, кто написали «Протоколы сионских мудрецов» или даже хуже — кто собирался в Нюрнберге окончательно решить еврейский вопрос. Это слово ласкает мое ухо так же, как, скажем, «геноцид» или «каннибализм».

В Израиле есть целое министерство абсорбции. Оно только тем и занимается, что превращает евреев в израильтян. Вольных, необъезженных евреев вылавливают из диаспоры, как диких мустангов из прерий, и пропускают через машину абсорбции, чтобы довести их до местной кондиции. Можете себе представить, какой стоит

стон и гвалт, когда несчастного еврея растягивают, если он короче стандарта, и обрубают все лишнее, если он не укладывается в израильскую мерку.

Я никогда не бывал на металлургическом заводе, но в кино видал, как прокатывают железо и делают из бесформенной болванки рельс или балку. Знаете, как это делается?

Кусок железа доводят до белого каления и втискивают между вертящихся валков. Таких валков множество. И этот несчастный кусок железа летает от валка к валку. Его мнут, давят, сжимают, вытягивают, пинают в хвост и гриву, и, когда уже видно, что скоро от него ничего не останется, машина выплевывает его, и он падает на землю, совсем посиневший и бездыханный.

Так поступают с железом. И получают рельс или балку.

Абсорбция — это кое-что похлеще, чем прокатный стан. Из вас не только все кишки выпустят, обломают руки и ноги, но еще хорошенько плюнут в рожу и скажут, что так и было.

Для несчастного еврея, угодившего в зубья этой машины, все, что я говорил про железо,— цветочки. Только половина абсорбции. Вытянув из него с божьей помощью рельс, его выплевывают, голубчика, к чертовой матери. Когда он совсем заржавеет, спохватываются и снова пропускают через прокатный стан, но уже без нагрева, в холодном виде, чтобы возиться поменьше. Ржавый рельс не выдерживает и рассыпается в крошки. И тогда умельцы из министерства абсорбции разводят руками:

— Вот видите, какой негодный человеческий материал к нам поступает из диаспоры? Мусор! Отбросы! Недостойны они своей исторической родины!

Что такое бюрократия, вы, конечно, знаете. В России, слава Богу, этого добра навалом. Есть и немецкая бюрократия, есть американская. Везде свои бюрократы. И должно быть, не обойтись без них, как не обойтись без полиции. Людям от этого не совсем удобно, но порядку все же больше. Это, знаете ли, как большая машина, в которой, скажем, сто колес, больших и маленьких, сцеплены друг с другом и вертятся в указанном раз и навсегда направлении. Ваше дело попадает сначала на первое колесо, повертится вместе с ним и передается на второе, потом на третье — и так до сотого. После сотого колеса — считайте, дело сделано. И пусть у вас больше голова не болит.

Конечно, иное дело можно решить, пропустив его через два-три колеса. Но тут этот номер не проходит. Только все сто колес. И ни одним меньше. Это и есть бюрократия. Налаженная машина. Ничего в ней менять нельзя. Работает медленно, но верно.

Сказать по совести, после того как я побывал на исторической родине, я готов стать на колени перед этой бюрократической машиной, которую раньше мы ругали на чем свет стоит, и целовать каждое из ее колес.

Почему? Потому что я увидел, что такое израильская бюрократия. Все познается в сравнении.

В Израиле достигнут потолок бюрократии. Хотя по сути — та же самая машина, что и во всем мире. И столько же колес, ни больше, ни меньше.

Но с одной разницей. Колеса эти не сцеплены друг с другом, и каждое вертится само по себе. Запустили дело в первое колесо, и будет твое дело мотаться до скончания века, если не стоять рядом и с проклятиями и воплями не проталкивать его от колеса к колесу до последнего, сотого.

Я, грешным делом, в прежней жизни думал, что только большевики умеют любое дело довести до полного абсурда. Теперь я вам могу сказать, что по сравнению с моими соплеменниками на исторической родине они просто дети. Их хочется гладить по головке и трепать по румяным щечкам, как невинных крошек.

Израильская бюрократия — это вроде сифилиса, от которого нет ни лечения, ни спасения. И народ этой страны, всеми признанный как мудрейший из мудрых,

даже не ищет лечения, а наоборот — не без гордости сообщает встречному и поперечному: у нас, мол, есть своя бюрократия. Своя собственная. И это звучит так же дико, как если хвастать на всех перекрестках семейным сифилисом в последней стадии.

У меня до сих пор перед глазами торчит рожа израильского пакида. Пакид, извините за выражение, это на иврите — чиновник. Но, по-моему, я в иврите не силен, пакид — нечто похуже.

Сидит за письменным столом этакий дуб с мутным сонным взором и сладко-сладко ковыряет указательным пальцем в недрах своего еврейского носа, а ты сидишь перед ним на краешке стула, ерзаешь от нетерпения, сучишь ножками и тоже впадаешь в сонную одурь, заражаешься от него и уже следишь, как и он, за его пальцем, вынутым, наконец, из носа. Оба смотрите на кончик его пальца, на то, что извлечено оттуда, из недр. Потом палец вновь углубляется в ноздрю.

И если ты ненароком нарушишь это мирное занятие, отвлечешь, не дай Бог, тогда он разинет пасть, и на тебя будет вылито ведро помоев на прекрасном, сладкозвучном языке «Песни песней». И язык этот покажется крепче русского, а как известно, крепче русского нет на земле языков.

Чтобы вам было все ясно, я приведу один пример, ничем особенно не примечательный, но он лучше всяких цифр и кошмарных историй осветит вам суть дела. Ведь то, что океан соленый, можно определить по одному глотку океанской воды, и для этого совсем не обязательно выпить весь океан.

Жил в Москве один писатель. Естественно, мой клиент. Он проживал в том же «дворянском гнезде», где и остальные деятели искусств, но к нему у меня было отношение почтительное, потому что он был талант. А талант, общеизвестно, как деньги. Если есть, так есть, а если нет, то хоть «караул! кричи — нету. У него было и то, и другое: и талант, и деньги. А также слава. И прекрасное положение. И в довершение ко всему, красивая и, что не так уж часто встречается, умная и благородная жена. И дети не в пример нынешним — серьезные, послушные, не курят, не пьют, денег у родителей не вымогают.

Спрашивается, что еще нужно человеку для полного счастья?

Этому человеку взбрело в голову, что ему недостает одного: быть еврейским национальным писателем. Зачем? Почему? И, наконец, где? В Советском Союзе?

От добра добра не ищут. Так, кажется, гласит народная мудрость?

И к тому же он считался одним из лучших русских писателей. Я имею в виду не Пушкина и Гоголя, а современных. О нем писали в газетах, что у него кристальный русский язык, что он глубоко проник в психологию русского человека. А главное, он был честным писателем, в отличие от других из «дворянского гнезда». Запретных тем не трогал, чтоб не кривить душой и не врать, но уж если писал о чем-нибудь, то, как говорится, пальчики оближешь. В библиотеках его книги зачитывали буквально до дыр. А начальство его по праздникам представляло к наградам, так что орденов у него было не меньше, чем у иного генерала.

И вот в таком человеке в период всеобщего сумасшествия проснулся еврей. Не хочу, мол, больше быть русским писателем. Хочу воспевать мой собственный народ. Чем я хуже чукчи или,скажем, киргиза? И стал писать еврейские рассказы.

Вы же понимаете... Вы свои уши без зеркала можете увидеть? Так он увидел свои рассказы напечатанными. Во всех издательствах — от ворот поворот.

И пошли его рассказы гулять по Москве в рукописях. То, что называется «Самиздат». Люди ими зачитывались. Друг у дружки вырывали страницы.

Должен признаться, мне посчастливилось подержать в руках два рассказа, я потом всю ночь не мог спать — так колотилось сердце от волнения. Первый класс! Прима! В приличных государствах таким писателям при жизни ставят памятник.

А вот в Москве за такое творчество ставят клизму. Большую! По самые гланды. Его вообще перестали печатать, даже то, что он раньше, в свой «русский» период

писал. Из Союза писателей — ногой под зад. Имя велели не упоминать, вычеркнули даже из справочников. Как говорится, предали забвению, похоронили заживо.

Стал он тогда требовать выезда в Израиль. То есть на историческую родину. Человек он был с размахом и такую поднял вокруг себя волну, что власти покоя лишились. Его письма У Тану — был тогда такой чудак, Генеральный секретарь ООН в городе Нью-Йорке, сам родом из Бирмы, и все евреи России писали ему, умоляя помочь уехать в Израиль, пока он не умер от рака,— письма нашего писателя У Тану были самыми потрясающими и душераздирающими. Их цитировали в газетах, читали на митингах, давясь слезами, они доводили до истерики мировую общественность... и КГБ.

Он был человеком не робкого десятка — в войну летал пилотом на истребителе. Немцы его сбили в воздушном бою над Одессой, он, раненный, выпрыгнул с парашютом. Из уважения к его храбрости они его не расстреляли, а наоборот, оказали почести, положили в военный госпиталь и вставили стеклянный глаз вместо того, который остался в кабине самолета. Этот глаз он не вынимал потом всю жизнь и носил поверх него черную бархатную ленту, которая наискось лежала на лице, делая его похожим на лорда Байрона, как уверяли дамы из «дворянского гнезда». Я с Байроном лично не был знаком и делать сравнения не решаюсь.

Не сумев сломить его, власти вышвырнули писателя из СССР, и он оставил по себе хорошую память в Москве, раздав всем евреям свое имущество и деньги, которые у него водились в немалых количествах. Уехал в желанный Израиль гол, как сокол, почти в чем мать родила. В аэропорту ему устроили проверочку, даже в задний проход заглянули, не пытается ли он вывезти хоть страничку из своих ненапечатанных рукописей.

Дальше история короткая и печальная. В Израиле он мужественно нищенствовал, не смея опуститься до просьб о вспомоществовании. И денно и нощно писал. Взахлеб. Обретя свободу, старался излить на бумагу все, что бурлило годами в его еврейской душе.

Известно, когда пишешь, денег не зарабатываешь. Только изводишь. На бумагу и чернила. Да на пищу. Самую скудную, чтоб не помереть с голоду до завершения своего труда. Он был писатель хороший и требовательный к себе. Писал и перечеркивал, снова писал и правил.

Наконец его первый рассказ — замечательный рассказ, скажу я вам,— кто-то по доброте душевной перевел на иврит, и писателя напечатали в журнале.

Это был праздник для писателя. Первый и последний на долгожданной исторической родине.

Потом наступили чудеса. Оказалось, что журнал гонорар не платит. И вообще в Израиле с этим дело туго. Писательством занимаются после работы для развлечения, а средства на жизнь и пропитание зарабатывают, просиживая штаны в канцеляриях или вкалывая рабочим. А чтоб напечататься, автор должен порой сам заплатить издателю.

Свобода! Нет цензуры, зато нет и гонорара. А заодно и хорошей литературы. После тяжелого рабочего дня, в промежутке между ужином и сном, шедевры редко кому удавались. Нашему писателю, чтоб довести до блеска свое детище, требовалось сидеть, не разгибаясь, за письменным столом с утра до ночи. Неделями и месяцами.

Его карта была бита. Мечты создать еврейское национальное искусство, ради чего отказался от всех благ прежней жизни, лопнули, как мыльный пузырь. Еврейскому государству не понадобились собственные барды. Бардам предложили переквалифицироваться в счетоводы.

Он бы снес этот удар — сказывалась российская закалка. И стал бы со временем мрачным бухгалтером, и жил бы как еврей среди евреев, немножко одичал бы и даже потихоньку стал бы ковырять в носу, как все остальные, и — кто знает? — может быть, нашел бы в этом свое счастье.

Но... Кто-то проявил еврейскую чуткость и заботу, и ему прислали на еще незнакомом языке иврит официальное письмо, где извещали, что поскольку журнал не может выплатить гонорар, то ему, как новичку в стране, министерство абсорбции возместит эту сумму в виде безвозмездного пособия, как неимущему. То есть милостыню предложили. Унизительную для любого нормального человека. Тем более для знаменитости.

Он взревел от обиды и порвал это оскорбительное письмо на клочки. Но машина абсорбции заработала. Последовало новое письмо, затем еще. В доме — ни гроша. Голод, как известно, не тетка. Жена и дети смотрят на него с мольбой. И он заколебался. Даже стал находить оправдание. Хоть и дают ему деньги, как милостыню, но ведь он их честно заработал, написав и опубликовав свое произведение. К чему формальности? Надо смотреть в корень.

Он поехал в министерство абсорбции. Через пыльный и знойный Иерусалим в душном переполненном автобусе. За последние двадцать лет он даже забыл, что существуют автобусы: во-первых, в Москве у него был свой автомобиль, а во-вторых, такси при его доходах было вполне доступно и писателю, и всем его домочадцам.

Тут его ждал первый удар. Долго и унизительно продержали его в очереди, потом долго и лениво рылись в пухлых папках с бумагами, наконец, вписали жалкую сумму прописью в его удостоверение, а денег не дали, сказав, чтобы ждал их через месяц, не раньше.

Он вернулся пристукнутый.

Через два месяца его вызвали за деньгами. В том же автобусе, потея и шалея от духоты, он добрался до министерства и, высунув, как пес от жары, язык, дополз до нужного этажа и постучал в указанную в письме дверь.

Денег ему и на сей раз не дали и даже не извинились за то, что зря побеспокоили немолодого человека. Он ушел в холодном бешенстве, и прохожие слышали, как он вслух матерился, хотя до того ни разу не был уличен в подобном занятии.

Через месяц его снова вызвали письмом, и меланхоличный пакид снова сказал, что денег нет и снова не извинился. Наш писатель удалился в состоянии полной прострации, а прохожие слышали, как он тихо скулил, совсем по-щенячьи, не замечая устремленных на него недоуменных взглядов.

Когда в третий раз пришло письмо с просьбой явиться за деньгами, он наотрез отказался, но жена и дети умолили его сходить в последний раз. И этот раз был действительно последним.

Денег ему, как вы догадываетесь, опять же не дали. И когда он взвился и закричал, почему его гоняют взад и вперед без толку и даже не находят нужным извиниться, удивленный пакид вынул палец из носа и философски спросил:

— А вы кто, граф Толстой?

— Да! — закричал писатель.— Я — граф Толстой!

Вырвал из-под бархатной ленточки свой стеклянный глаз и запустил в пакида.

Пакид взвыл. Прибежала полиция. Писатель брыкался, ему ломали руки. Повязка сползла на шею, и он таращил на толпу зияющую, как открытая рана, глазницу.

— Бей жидов, спасай Россию! — визжал знаменитый писатель, гордость еврейской литературы, а дюжие еврейские полисмены волокли его по ступеням вниз и пинали под ребра носками казенных ботинок.

Теперь он прочно засел в сумасшедшем доме. Врачи не ручаются, что когда-нибудь его удастся оттуда выписать. Глубокое умопомешательство.

Я его дважды навестил. По старой памяти. Все же бывший клиент. И неплохой писатель. А такие на улице не валяются.

В первый раз он меня узнал и показал написанное им здесь письмо У Тану, в котором просит разрешить ему выехать с исторической родины на доисторическую. Правда, где находится таковая, не указано.

Он собирал по всему сумасшедшему дому, как в былые дни в Москве, подписи под этим письмом-обращением. Идиоты охотно расписывались на иврите и на десятке других языков. А он оглядывался, проявлял бдительность, опасаясь происков советского КГБ и израильского Шин-бета.

Я, как мог, старался успокоить его, объяснил, что У Тан давно умер от рака, не выдержав потока еврейских писем из СССР.

Он ничего не понял и в ответ гаркнул, как на митинге перед тысячной толпой:

— Отпусти народ мой! Кахол ве лаван![2]

И бодро затянул:

Утро красит нежным светом
Стены древнего Кремля...

Во второй раз меня к нему не пустили: он был переведен к буйным и, увидев меня во дворе, просунул через решетку руку с нечистым носовым платком, замахал им и визгливо крикнул:

— Свободу узникам Сиона!

Продолжение следует

[2] Голубое и белое (иврит) — цвета израильского флага.— *Прим. автора.*

Андрей Сахаров — Алесь Адамович

Жить на земле и жить долго

Беседу ведет В. Синельников

Беседа, которую вы сейчас прочтете, состоялась ровно год назад. Я до мельчайших деталей помню тот летний очень жаркий день. Но начался он, можно сказать, двумя годами раньше, когда мы с режиссером Р. Сергиенко буквально штурмовали инстанции, чтобы получить разрешение на съемки в Чернобыле. Тогда же хотели включить в фильм интервью с академиком Андреем Дмитриевичем Сахаровым.

Но месяц ушел, чтобы уговорить инстанции не беспокоиться о здоровье съемочной группы. Потом часы и дни мы тратили, чтобы получать разрешения на каждый выезд в зону бедствия. И опять же нам говорили, что пекутся о нашем здоровье. А когда картина была готова, те, кто оберегал нас от радиации, теперь уже под знаменем национальной безопасности более полугода не выпускали «Колокол Чернобыля» к зрителю.

Тогда мне казалось, что появление в фильме интервью с Андреем Дмитриевичем сыграет фатальную роль в судьбе картины. И оно не состоялось. Но несколько похожих на инквизиторские бесед в кабинетах Главатома и других запрещающих инстанций укрепило меня в мнении, что донести до народа слово и облик возвращенного из г. Горького А. Д. Сахарова — мой гражданский долг. Год назад мы встретились впервые перед камерой и поговорили.

Вспоминая об этом интервью сейчас, сознаешь, как все-таки быстро развиваются общественные процессы в нашем обществе. Подумать только: год назад, чтобы снять Сахарова, понадобилась строгая конспирация. Теперь, когда Андрей Дмитриевич избран народным депутатом, конспирация (хочется верить) не нужна, и трудности перед создателями фильма стоят иные: оказаться на уровне снятого материала.

Беседа, с частью которой вы познакомитесь, коснулась широкого круга проблем нашей жизни. Этому во многом способствовало участие в ней Алеся Адамовича (надо сказать, что они встретились впервые в жизни). Прослушивая беседу после записи раз, другой, третий, я убедился, что многочасовой синхрон создал основу для картины об академике А. Д. Сахарове. Но нужно было снимать и снимать, чтобы она сложилась.

Снимали заседание международного фонда «За выживание и развитие человечества», в который вошел академик Сахаров. Сначала только в Москве. Члены президиума и совета директоров фонда отказались собираться в других странах до тех пор, пока там с ними вместе не сможет работать Андрей Дмитриевич. И они дождались, а мы сняли тот миг, когда шестидесятисемилетний

академик впервые в жизни пересек государственную границу своей страны и отправился на заседание фонда в Вашингтон.

Через несколько дней ночью в гостиничном номере, прильнув к крошечному дисплею видеокамеры, мы просмотрели материал, отснятый на вручении Сахарову Эйнштейновской премии, которая дожидалась его несколько лет.

Еще один готовый эпизод — у входа в национальную Академию США в Вашингтоне. Андрей Дмитриевич раз за разом медленно обходит карту Вселенной на полированном черном мраморе, над которой в позе сидящего ребенка склонился бронзовый Эйнштейн. Находившиеся рядом с Андреем Дмитриевичем в ту минуту услышали, как он произнес, наконец, остановившись, как бы вырвавшись из круга мыслей, которыми он жил во время только что произнесенной речи после вручения премии, и из круга, очерченного его шагами пространства: «Гений — всегда ребенок».

Мы успели снять Сахарова и у посольства СССР под табличкой «Площадь Сахарова». И сказали друг другу: а ведь и сегодня такой таблички нет ни в Москве, ни в Горьком.

Могу себе представить, какую цену заплатили бы историки науки, чтобы узнать, о чем говорили в Вашингтоне, уединившись от мира на несколько минут, «отцы водородной бомбы» Сахаров и Теллер во время их первой, может быть, и единственной встречи. Мы взяли интервью и у Теллера, но, разумеется, не спросили о содержании беседы.

Съемки в Москве продолжались. Ждет своего часа пленка предвыборной борьбы в Академии наук и поездки в Грузию для расследования трагических событий. Есть и другие материалы для фильма, которые еще предстоит осмыслить.

Владимир Синельников

Владимир Синельников. В мире сейчас существует неприятие атомной энергетики как таковой. А поскольку скомпрометированы и другие источники энергии, то некоторые считают, что лучше жить при лучине, но только не подвергать себя и своих детей опасности. Что вы думаете по этому поводу?

Андрей Сахаров. Жить при лучине — это значит вообще жить без всех или большей части достижений цивилизации. Но есть такая эмпирическая закономерность: средняя продолжительность жизни очень сильно растет в линейной зависимости от расхода энергии на душу населения. Поэтому представляется, что в смысле человеческих жертв и человеческих страданий отказ от производства больших количеств энергии на душу населения — это тоже убийство. Только убийство другим способом. Энергия нужна. Только как ее получать сегодня?

Альтернативные, чистые источники энергии в настоящее время экономически не конкурентны с «грязными», даже с гидроэлектростанциями. Это положение, по-видимому, сохранится очень длительное время. Хотя, конечно, и здесь происходит непрерывный процесс. Ядерная энергия сейчас дороже, чем получаемая с помощью привычных источников, но нефть и газ в перспективе будут истощаться, уголь экологически очень вреден, любые тепловые станции создают парниковый эффект. По-видимому, в перспективе все большую и большую роль должна играть все-таки ядерная энергетика. Во всяком случае на протяжении достаточно длительного времени, на которое мы можем делать технические прогнозы. Ее, конечно,

надо сделать безопасной. Тут есть разные пути.

Прежде всего усовершенствование ядерного реактора. Созданы водоводяные реакторы, в которых нечему гореть; реакторы с газовым охлаждением, в которых не образуется взрывчатая смесь — гремучий газ; реакторы, в которых при любой аварии происходит уменьшение реактивности. Все это в принципе возможно. И все же стопроцентной уверенности в полной безопасности нет. К примеру, проблемы терроризма, обстрела ракетами и бомбардировка с воздуха с применением обычных взрывчатых веществ остаются до тех пор, пока мы живем в таком мире, как сейчас. Мне присылают много писем из Армении, авторы которых очень боятся, как бы какие-нибудь террористы не взорвали их станцию, которая близка по конструкции чернобыльской... Ну, может быть, несколько лучше...

Алесь Адамович. Академик Легасов мне говорил, что, по его предположению, первой взорвется армянская атомная[1].

А. Сахаров. Да, я знаю это его высказывание. На ней уже было много разных неприятностей локального характера... На ленинградской были еще бóльшие неприятности. В общем, они идут в первом ряду, эти две станции.

А. Адамович. Еще спасибо душманам, что они не пальнули по армянской станции. Но у них, наверное, такой ракеты нет...

А. Сахаров. Да, им довольно далеко. Хотя в принципе все могло быть. В общем, вывод у меня такой — кардинальным решением безопасности является подземное расположение ядерных реакторов.

А. Адамович. А вот что делать с теми станциями, которые уже стоят на земле, и в том числе четырнадцать таких, как чернобыльская?

А. Сахаров. Надо делать защитные колпаки. Это мера, которая заметно снизит опасность большой беды. Потом постепенно консервировать станции.

А. Адамович. Мне говорили люди опытные в этих делах, что над чернобыльским реактором колпак невозможно создать в принципе и над уже действующими четырнадцатью станциями, подобными чернобыльской,— тоже.

А. Сахаров. Слово «в принципе» тут, наверное, неточно. Если вложить большие деньги — все можно сделать. Но, конечно, неизвестно, что дешевле — закрыть реакторы и построить подземные или же... Причем подземный реактор может быть и графитовый, тут мы можем себе позволить это, или водоводяной, какой хотите.

Кроме того, есть очень важный экономический фактор — это консервация станции. Каждая станция, скажем, через тридцать лет выработает свой ресурс, и ее надо законсервировать. Если это была наземная действующая станция, то проблема консервации необыкновенно сложна, надо делать саркофаг или разобрать ее с помощью роботов и сделать зеленую лужайку. Это стоит почти столько же, сколько построить новую станцию. А подземную вы можете просто закрыть на ключ и оставить навечно.

А. Адамович. Против вашей идеи есть аргумент — подземные воды. Можно отравить подземную нашу коммуникацию...

А. Сахаров. Если делать с умом, то этого не произойдет. Если в скальном грунте — это уже исключено. У нас есть достаточно много мест, даже в европейской части СССР, где геологические условия благоприятны, где почвенные воды текут над непроницаемым глинистым слоем. И вы всегда можете сделать сравнительно дешевый поддон, через который даже расплавленная масса, образовавшаяся при аварии, не проникнет. В общем, при учете геологических условий эта опасность может быть сведена до минимума.

В. Синельников. Можно ли сказать, что проект, методы строительства и эксплуатации чернобыльской станции предопределили неизбежность трагедии?

А. Сахаров. С полной уверенностью

[1] После трагического землетрясения в Армении правительство приняло решение о закрытии армянской станции (ред.).

этого сказать нельзя. Но, конечно, в реакторе был ряд недостатков очень серьезных. Возможность аварии, именно катастрофической аварии, была потенциально заложена. Какие это недостатки? Во-первых, отсутствие защитного корпуса. Во-вторых, то, что реактор на графите, а графит может гореть, в-третьих — положительный коэффициент паровой реактивности, то есть при образовании пара система разгоняется, в-четвертых, там такая конструкция регулирующих стержней, что при введении начальной их части реактивность увеличивается. Кроме того, станция не была снабжена автоматической защитой. Современная кибернетика предполагает оснащение любого опасного производства системой, которая должна исключить возможность катастрофически ошибочных решений. Есть менее существенные, но в совокупности очень серьезные недостатки.

В. Синельников. Но на скамье подсудимых после чернобыльской катастрофы были только эксплуатационники, работники станции, а все, что вы сказали...

А. Сахаров. Это к ним вообще не имеет никакого отношения. Эксплуатационники, работники станции виноваты в том, что они разработали опасную программу испытаний.

А. Адамович. Вот Легасов писал в «Правде», что конструктор станции знал о недостатках, которые вы называли, они были очевидны...

В. Синельников. А вы, Андрей Дмитриевич, в своей статье в «Московских новостях» называете фамилию академика Александрова.

А. Сахаров. Да, на Александрове, конечно, большая персональная ответственность за выбор этого направления. Перед ним стояла такая дилемма: либо подождать, когда у нас будет построен «Атоммаш» и через несколько лет можно будет делать более совершенные реакторы, либо развивать энергетику на бескорпусных графитовых реакторах, более громоздких, между прочим.

А. Адамович. Можно подумать, что у нас уже не было ни нефти, ни газа и мы задыхались без ресурсов.

А. Сахаров. Ход мысли был такой, что надо начинать, иначе мы потеряем темп, и когда нефти не будет, мы окажемся у разбитого корыта.

А. Адамович. Но ведь теперь уже убедились, что этот тип станции и водяные тоже — вчерашний, может, позавчерашний день атомной энергетики, что, наверное, будут созданы более безопасные станции. Но продолжают в эйфории ставить и множить те же станции...

А. Сахаров. Но новых сверх четырнадцати, насколько я понимаю, не строят.

А. Адамович. А водяные строят.

А. Сахаров. Водяные будут строить до 2000 года, и остановить это ужасно трудно. Для этого нужно волевое решение на самом верхнем уровне. Я считаю, что необходимо прекратить строительство наземных реакторов, хотя это будет означать потерю темпа нашей атомной энергетики на пять, может быть, несколько больше лет...

А. Адамович. Японцы не боятся потерять темп. Они дожидаются новейшей технологии. Мы ведь тоже можем через пять лет взять новейшую вместо вот этой старой...

А. Сахаров. Японцы не боятся, а мы боимся. На самом деле мы должны вообще отменить пятилетний план по атомной энергетике, потому что и следующий пятилетний план не учитывает изменений экономической структуры государства.

А. Адамович. Он противоперестроечный.

А. Сахаров. Да, он противоперестроечный. Пятилетний план по атомной энергетике все равно надо выкинуть в мусорную корзину, правда, это удар по всем тем, кто себя связал работой в атомном энергостроении. Создан задел на будущее, а это многомиллиардные затраты.

А. Адамович. Значит, погибай вся страна, но проекты чтобы осуществлялись и зарплата шла.

А. Сахаров. Аналогичную картину мы видим в очень большом числе других наших начинаний. Сейчас исподтишка

строят все-таки Волго-Дон-2 и Волга—Чограй и таким образом делают необходимым поворот рек, который действительно необычайно опасен экологически. Это идет по такой страшной ведомственной инерции, за которой стоят, конечно, конкретные интересы сравнительно небольшого числа людей, зато очень влиятельных. Это страшно.

В атомной энергетике действуют те же механизмы. Тем не менее добиться отмены наземного строительства реакторов необходимо. Я думаю, что это задача очень трудная в смысле психологического поворота мышления.

В. Синельников. Вернусь к Чернобылю. Учитывая масштаб преступления, считаете ли вы справедливым, что не понесли наказание люди, которые гораздо больше виноваты, чем наказанные? Ведь если все останется как есть, то легко укрепиться во мнении, что ничего не нужно менять.

А. Сахаров. Я думаю, что проблема наказания — это проблема сложная. Всегда в этом есть и отрицательная сторона. Но проблема ответственности и проблема вины несомненно должна быть.

А. Адамович. Ну, вот у Легасова, я думаю, это чувство было.

А. Сахаров. Я не знаю, какую он лично играл роль во всей предыстории...

А. Адамович. Ну, во всяком случае они с Александровым влияли на политику «аэсизации страны», и в нем чувство вины жило очень сильно. Оно глушилось, но человек, который покончил с собой... Со второй попытки... Я с ним разговаривал. Он мне график назвал взрывов станций, вот говорит: эта взорвется, эта. Я спрашиваю: это понимают другие ученые? Он отвечает: думаю, что да. Почему молчат? Он говорит: клановый интерес. Очень мощный интерес.

В. Синельников. Сегодня общественное мнение предъявляет чрезвычайно большой счет науке и ученым как людям, при содействии которых научно-технический прогресс оборачивается опасностью. Насколько это справедливо, как вы считаете?

А. Сахаров. Ученым все-таки в большей мере, чем ведомственным кланам, присуще чувство ответственности. Но не забывайте, мы только начинаем понимать все происходящее на Земле в комплексе. Здесь очень трудно выделить главное звено и найти правильную стратегию. Сейчас к этим проблемам привлечено внимание во всем мире, но остановить прогресс невозможно.

Можно ли остановить поиск лекарств, поиск в области биотехнологии, в области генной инженерии? Нельзя. Без генной инженерии мы рискуем оказаться беззащитными перед СПИДом и перед другими опасностями, которые будут нас подстерегать в ближайшем будущем.

А. Адамович. А если высказать такую мысль, я ее академику Велихову высказывал: если сегодня «запретить» атомную энергетику, гений ученых пойдет по пути поисков альтернативных способов получения энергии?

В. Синельников. А солнечная энергия?

А. Сахаров. Сейчас вкладываются средства в солнечную энергетику, но, наверное, недостаточные. И это не означает еще возможности обойтись без ядерной энергии. Реальный технико-экономический прогноз на ближайшие десятилетия показывает, что она все-таки нужна.

А. Адамович. Мы игнорируем одну очевидную вещь. Вот Михаил Сергеевич Горбачев, когда собирал энергетиков-атомщиков, предупредил: еще одна станция взорвется, ни нам, ни вам делать будет нечего в этой стране.

Еще один Чернобыль, и наша страна просто переломится пополам. Никакой героизм больше не спасет. Будет ярость народная. Просто начнут ученых отлавливать, как в средние века врачей отлавливали и топили. Все будет, все возможно.

А. Сахаров. Я согласен, что второй Чернобыль, даже не очень большая авария, более локальная, скажем, все равно будет иметь совершенно неописуемые человеческие последствия.

А. Адамович. И вот тогда начнем закрывать эти станции, впопыхах...

А. Сахаров. Тогда уже будет не до станций, я согласен в этом с Горбачевым. А что ответили Горбачеву?

А. Адамович. Хорошо могу себе представить, как они потупили глазки и сказали: честное слово, больше не взорвется!

А. Сахаров. Речь шла о закрытии четырнадцати станций?

А. Адамович. Говорят, да. Более того, шел разговор о создании независимого института контроля. Но для такого института у нас не находится кадров, то есть специалистов с альтернативными взглядами.

А. Сахаров. Еще раз могу совершенно авторитетно сказать следующее. Есть одно кардинальное решение: подземное расположение ядерных станций... У нас есть только две возможности: или никакой, или подземная ядерная энергетика.

В. Синельников. Скажите, а практика такого строительства в мире уже есть?

А. Сахаров. Есть, но в небольшом масштабе. В Швеции, во Франции. Я считаю, что должен быть международный закон, запрещающий наземное строительство ядерных реакторов. Международный закон должен гарантировать нас от этой опасности и одновременно успокоить мировое общественное мнение. Когда люди находятся в панике, это просто ужас. Все-таки значительная часть всех тех симптомов, на которые люди жалуются — психогенная.

А. Адамович. Понимаете, вот то, что в Белоруссии люди не боятся,— выгодно ведомствам и губительно для людей. Они сидят в своих зараженных деревнях. Проложили асфальт до школы, дети едут туда по асфальту, возвращаются по асфальтику, и предполагается, что они не выходят в сад, в лес, в огород. А поскольку все говорят: покидать места эти жалко — родина — и опасность невелика, люди живут. А надо бы испугать, потому что они набирают рентгены... А дети? Вы представляете, дети, для которых враждебен дождь, трава, враждебны яблоко, груша в собственном саду. Представляете, кто это вырастает даже если не биологически, то психологически. У нас только на Могилевщине более тридцати семи таких зараженных населенных пунктов. Но поскольку радиоактивность обнаружена потом, поселки не вошли в сферу правительственных забот[2]. Эти районы как бы не существуют. А в народе ходит упрямый слух, что радиоактивное облако посадили на Могилевщине, на Брянщине. Спасали Москву. Был такой факт?

А. Сахаров. Я думаю, что это абсолютный факт. После выброса, по-моему, 5 мая, возникло радиоактивное облако, которое пошло на Москву, и была применена авиация, выкинувшая соответствующие химикаты. Было ли это целенаправленное действие, или осаждение облака в Белоруссии — случайность?.. Во время американской катастрофы 1979 года многие газеты непрерывно печатали радиационные карты, хотя цифры радиации были очень скромные. У нас же я не видел ни одной карты, опубликованной в печати.

А. Адамович. У нас медики в Белоруссии подняли эту проблему, сказали: дайте нам радиационные карты, чтоб мы могли грамотно работать в этой местности. Никаких карт они пока не получили, ибо все делается для сокрытия беды...

А. Сахаров. Я считаю, что абсолютно необходимо иметь радиационные карты. Они должны быть доступны медикам, чтобы четко контролировать всю радиационную обстановку. Это даже обсуждению не подлежит[3]. Кроме того, все люди, которые соприкасаются с радиоактивностью или заняты ликвидацией последствий аварии, должны иметь индивидуальные дозиметры. Все люди должны точно знать, что им грозит.

А. Адамович. А как вы посмотрите на такую практику: в районах, где посади-

[2] Спустя почти три года после взрыва Чернобыльской АЭС под сильным воздействием общественности принято решение о выселении людей из пораженных районов в Белоруссии. Вновь подчеркнем — через год после публикуемой беседы (ред.).

[3] И это требование общественности было удовлетворено совсем недавно (ред.).

ли облако, производят сельскохозяйственную продукцию. Но одновременно завозят туда чистые продукты. Молоко здешнее нельзя пить, овощи и мясо нельзя есть, их отправляют в Могилев, а что дальше делают — большая загадка. Утверждают, что все это идет для «невредных добавок» в продукты. Агропром настаивал на производстве продуктов в этих районах, хотя наша республика много раз просила исключить их из планирования.

А. Сахаров. Но население надо предупредить... Люди должны иметь право сами решать свои проблемы с открытыми глазами.

А. Адамович. Есть еще одна проблема, уже новейшая, которую вы, наверное, тоже знаете. Мне позвонил один человек (житель из Брянской области). Их 120, которые схватили радиацию (большинство спасали нас в Чернобыле) и лечатся в московской шестой больнице. Получить спецпенсию им не удается. А когда заявляют свои права, их называют симулянтами. Они писали и Чазову, и в «Литературную газету», но пока безрезультатно.

А. Сахаров. Ложь и умолчание — ужасны, они всегда приводят только к большому вреду.

Я много занимался проблемой радиации в период испытаний. В 53-м году испытания проводили наземно, поднималась радиоактивная пыль. Мы потребовали эвакуации населения из подветренной зоны. Начальство очень боялось огласки, но пошло нам навстречу. Это было в районе Семипалатинска. След накрыл несколько населенных пунктов, но когда оттуда уже было эвакуировано население. Все-таки до, а не после.

А. Адамович. Проклятие лжи висит над атомной энергетикой. Правду говори — не поверят!.. Андрей Дмитриевич, а я вдруг вспомнил, что вы отец нашей водородной бомбы. Как вы это сами внутренне переживаете?

А. Сахаров. Я, правда, был не единственным отцом. Это коллективное дело, но от этого не менее страшное. Тогда мы были убеждены, что создание сначала атомной бомбы (я в этом участия не принимал), потом термоядерной — необходимо для установления мирового равновесия, для того, чтобы наша страна могла спокойно и мирно развиваться, не находясь под прессом подавляющего превосходства другой стороны. Я и до сих пор не могу этого исключить. Мы — я включаю сюда и американцев — создали оружие, которое дало человечеству мирную передышку. Она еще продолжается. Но я убежден, что эта передышка не бесконечна. Если будет продолжаться ядерное противостояние на таком чудовищном уровне, который достигнут сейчас, то никакое «честное слово» не поможет. Военные уже не умеют обойтись без ядерного оружия. Например, как уничтожить подводные лодки противника с 16 или с 24 ядерными ракетами? Единственный реальный способ — применить против них ядерное оружие. Соблазн есть, и большой.

А. Адамович. А вот у нас, у гуманитариев, есть иллюзия, что у физиков должен быть «комплекс Оппенгеймера», синдром вины. Это так или нет?

А. Сахаров. Это иллюзия. Мы себя успокаиваем тем, что мы отодвигаем возможность войны.

В. Синельников. А экстремистская безответственность малых стран?

А. Сахаров. Они пока что все-таки не имеют ядерного оружия. Вряд ли будут иметь в обозримый срок. Во всяком случае такого, как великие державы, и хотя это антидемократическое решение — о нераспространении ядерного оружия,— оно, по-видимому, было совершенно необходимо.

В. Синельников. Кажется, мы вплотную подошли к проблемам морали. Андрей Дмитриевич, как вы относитесь к тому, что церковь сегодня получила большие права в духовной жизни общества?

А. Сахаров. Я очень далек от церковных дел, но чисто умозрительно я считаю, что это хорошо. Не вполне понимая психологию людей, близких к церкви, думаю, есть у нее огромный духовный потенциал. Церковь, конечно,

должна быть не единая, между разными церковными направлениями не должно быть антагонизма... Я бы лучше сказал все-таки не церковь, а религия. Она имеет большую духовную силу.

В. Синельников. Не противостоящую разуму, науке?..

А. Сахаров. Нет, в наше время не противостоящую. Противостояние религии и науки — это пройденный этап. Но должен быть пройден какой-то этап и в развитии религии, и вообще в духовной жизни человека, чтобы все это было окончательно понято. Как? Я от этого далек. Я воспитанник другой эпохи и другого мировоззрения...

В. Синельников. Вы материалист или дуалист? Или пантеист?

А. Сахаров. Я думаю, что есть какой-то внутренний смысл в существовании вселенной. Я... не знаю... пантеист, наверное... или нет. Это что-то другое. Но внутренний смысл, нематериальный, у вселенной должен быть. Без этого скучно жить.

А. Адамович. А вот если собрать ваши взгляды, Эйнштейна, других на эту проблему и создать религию ученых...

А. Сахаров. Я думаю, что у каждого своя концепция. И эйнштейновская концепция никому не ясна до конца, он не очень на эту тему распространялся.

А. Адамович. Как он сказал? Господь Бог изобретателен, но не коварен...

А. Сахаров. Это не имело отношения к религии, скорее — к философии. В данном высказывании Господь Бог просто синоним природы. Думаю, что не надо место человека толковать антропоцентристски. Может или не может он стоять в центре вселенной — человек сам должен доказать в дальнейшем. А пока он по отношению к природе ведет себя очень плохо.

В. Синельников. Вот о чем я хочу вас спросить. Выплеск апокалиптических настроений сегодня, толки о сроках, которые нам поставлены в Библии, существуют. Все чаще звучат голоса, что наша цивилизация конечна, как все в этом мире. Как наука должна отнестись к этим утверждениям?

А. Сахаров. Ну, тут две стороны вопроса. Сначала об ответственности науки. Я считаю, что острота глобальных проблем, стоящих перед человечеством,— экологической опасности, термоядерной войны и других — не просто создана наукой или прогрессом (лучше говорить прогресс, потому что наука — это нечто более узкое). Она создана прежде всего общественным, политическим и социальным развитием мира, его сложившейся структурой.

В мире, разделенном на две системы, существует, можно сказать, глобальная конкуренция, в которой есть фактор взаимного недоверия, есть желание не отстать от соперника, более того, обогнать его. Так называемым реальным политикам (я говорю в кавычках и с иронией) рядом с этим желанием экологические проблемы представляются какой-то романтической мечтой. Мне кажется, что главная опасность для человечества — разделение его на две системы. Именно из-за того оно, человечество, может погибнуть или в огне термоядерной войны, или экологически.

А. Адамович. А может быть, проблема не в разделении на две системы, а в отношении к другой системе как к непременному врагу, который должен исчезнуть с лица земли...

А. Сахаров. Пока две системы существуют и развиваются на параллельных началах, сейчас даже мирно развиваются. Но все равно обе держат камень за пазухой. Желание не отстать и обогнать сохраняется...

А. Адамович. Но, может быть, это оттого, что каждая хочет собой заменить другую?

А. Сахаров. Не только поэтому! Нет!

А. Адамович. А если чувствовать в другой системе партнера, который помогает мне быть лучше?..

А. Сахаров. Если создастся такая идеальная ситуация, то уже нет разделения на две системы. Это возможно только при сильнейшем сближении. К счастью, в какой-то мере, я считаю, такое сближение реально происходит. С одной стороны, наша административно-командная система, назовем ее сталинистской системой, показала свою

неэффективность в условиях научно-технической революции и интенсивного хозяйства. С другой стороны, капиталистическая система вводит очень много социалистических элементов: участие трудящихся в распределении прибыли и в управлении производством. Можно назвать еще и появление государственного сектора в народном хозяйстве, очень мощную систему социальной защиты.

А. Адамович. Значит мы нужны друг другу?

А. Сахаров. Да, мы нужны друг другу. Но социальная система передовых капиталистических стран гораздо совершеннее нашей. Мы только приближаемся к такой социальной структуре защиты интересов детей, стариков, нацменьшинств, нуждающихся... В обеих системах наблюдаются элементы движения. С нашей стороны — то, что называется перестройкой. Перестройка — движение к плюрализму, в противном случае никакая это не перестройка, одни только слова. А плюрализм — это конвергенция, сближение, реальный процесс, который уже происходит, который необходим.

В. Синельников. Слово «конвергенция» стоило вам нескольких лет жизни в Горьком...

А. Сахаров. Да, это слово стоило мне довольно дорого.

А. Адамович. Евтушенко написал в «Советской культуре», что слова «конвергенция» у нас боятся больше, чем ядерной бомбы. Но тут можно и поспорить с вами. Допустим, вчера думали, что национальные особенности будут стираться, исчезать, а сейчас во всем мире они, наоборот, подчеркиваются. И значит, проблема не в том, чтобы их стереть, а чтобы научиться воспринимать дружески чужую особенность. Так же, наверное, и с социальными проблемами. Вовсе не обязательно сближение, но необходимо отношение к другой системе, как к естественному отличию от тебя самого.

А. Сахаров. Есть большое различие между сосуществованием и национальными системами. Мирное национальное сосуществование, безусловно, неизбежно. А сближения социальных систем необходимо добиваться, потому что это принципиальная задача построения общества, которой непросто найти единственно правильное решение. Оно возможно только на путях встречного движения, взаимного обмена опытом — здесь и нужно сближаться.

А. Адамович. Но ведь обязательно появится мессианство, желание свое навязать другому.

А. Сахаров. Должно быть встречное движение, а мессианство — это всегда экстремизм.

В. Синельников. Вы рискнули бы предположить фатальную нашу обреченность, как это делает религия?

А. Сахаров. Есть общий и несомненный предел существования цивилизации на земле — существование солнечной системы. Это десять-двенадцать миллиардов лет, земля уже просуществовала более трети отпущенного ей времени.

А. Адамович. Ну, Циолковский обещал, что мы превратимся в лучевую энергию и рассеемся по вселенной.

А. Сахаров. Я думаю, что это не так. Человечество все-таки должно жить на Земле, жить долго, не загубить себя в ближайшие несколько столетий, или несколько десятилетий, или несколько лет. Конечно, в отдаленной перспективе оно будет колонизировать другие миры, что не означает прекращения жизни на Земле. И все же разрешите за несколько миллиардов лет вперед не заглядывать, нет никаких данных для представления о том, что там будет. А вся наша цивилизация в сравнении с этим сроком — мгновение.

А. Адамович. Что совершенно точно: слова «капитализм» и «социализм» через миллиарды лет никто знать не будет...

А. Сахаров. Я не знаю, будут ли слова вообще. Может быть, способ общения и мышления будет другой, но это нас совершенно не должно волновать. На тысячелетие вперед планировать жизнь человечества, наверное, можно, но мы должны выйти на какой-то ста-

ционарный режим, который совместим с экологической безопасностью. Это произойдет, как я думаю, как я надеюсь, на протяжении нескольких десятилетий или столетий, и в стационарном режиме человечество будет сохраняться, жить на воспроизводимых ресурсах, не нарушая среды обитания,— вот идеальная схема, которая возможна только с использованием достижений науки, будущей науки. Уже сегодня у нас довольно широкий диапазон возможностей. Если вернуться к ядерной энергии, с которой мы начали, то она принадлежит именно к этому диапазону. На путях бедности мы не придем к благополучному миру. К нему можно перейти только благополучно развиваясь, имея высокий уровень жизни, имея возможность не беспокоиться за себя и за своих близких.

А. Адамович. Но мы ведь согласились: еще один незапланированный «мирный» взрыв, и конец стране.

А. Сахаров. Взрывов быть не должно. Это нужно исключить не с вероятностью честного слова. Не строить наземных станций, категорически не строить. А мы все время возвращаемся к новым экологически вредным проектам, и каждый проект имеет своих защитников. Нельзя этим защитникам поручать экспертизу на безопасность, это даже психологически для них непреодолимый барьер.

А. Адамович. Вы считаете, что экологическая опасность сегодня становится чуть ли не номером один?

А. Сахаров. Я думаю, нумеровать опасности — не так уж обязательно. Мы можем без этого обойтись, если примем твердое решение, что не упускаем из вида ни ту, ни другую — ни военную, ни экологическую. Вот такое решение принять необходимо. Вот, например, есть проблема бразильских лесов. Моя жена говорила на Пагуошской конференции, что надо платить бразильцам за кислород. Они дают всему миру кислород. Если мы можем платить крестьянам в Турции, чтобы они не разводили мак, то тем более можно платить бразильцам, чтобы они не рубили свои леса. Это решение может быть принято международной организацией — установить определенный процент национального дохода, маленький процент, скажем, одна десятая процента, на самом деле это будут колоссальные деньги. Я не знаю, какой суммарный национальный доход на Земле, но он триллионами исчисляется... Иначе бразильцы через 50 лет лишат нас «легких», ну просто дышать нечем будет...

В. Синельников. А озонная дыра?

А. Сахаров. Проблема озонной дыры очень неясна в научном смысле. Мы не знаем, что является ее причиной, может быть, это проявление каких-то периодических космических процессов, которые Земля уже много раз переживала и выходила из них без больших потерь.

А. Адамович. Японцы уже отнеслись к этому практически, они закрывают фреоновые производства...

А. Сахаров. Есть международное решение по этому вопросу, оно очень интересно составлено, развитые страны сокращают производства, слаборазвитым странам оно разрешено. Советский Союз к слаборазвитым странам отнесен...

А. Адамович. А мы и обрадовались? А была идея у американцев — надувать шары озоном и запускать, то есть латать дыры в атмосфере. Поднимать их туда и там озон выпускать.

А. Сахаров. У меня есть более сумасшедшая идея: колоссальное количество озона образуется при высотных ядерных взрывах.

А. Адамович. Образуется озон?

А. Сахаров. Да. Так чудесно пахнет после взрыва.

А. Адамович. Да тот ли это озон?

А. Сахаров. Озона двух сортов не бывает. Это как осетрина второй свежести.

В. Синельников. Вы, пожалуйста, не высказывайте эту идею.

А. Сахаров. Да, я боюсь ее высказывать. Но если дойдет до катастрофического положения...

А. Адамович. А вот была когда-то идея одного дипломата: если разоружение не

получается, давайте над Антарктидой взорвем водородную бомбу, соберем всех политиков, корреспондентов, пусть посмотрят в натуре, что это такое. Может быть, и напугаем.

А. Сахаров. Один из моих друзей высказывал другую идею. Построить город, людьми его не заселять, поместить там животных...

А. Адамович. Опять животные должны отдуваться?

А. Сахаров. Да... Сделать там коммуникации, газ, провести электроэнергию, в общем, реальный город, потом взорвать большую термоядерную бомбу и показать людям. Это будет реальная демонстрация.

Я должен сказать, что когда в свое время я был на испытаниях, было построено семь или восемь больших зданий, и когда я шел мимо них, разрушенных, это было очень сильное впечатление.

В. Синельников. А у вас есть личная доза облучения?

А. Сахаров. Может быть, и есть. Я совершил большую глупость после испытания 12 мая 1953 года — из машины вышел на поле. Я не знаю, какая там была доза, это было минуты две-три, а потом мы уехали довольно скоро, я не знаю своей дозы.

В. Синельников. Хочу вам задать, Андрей Дмитриевич, личный вопрос. Скажите, кто вам помогал выстоять в самое трудное для вас время? Кто вас поддерживает?

А. Сахаров. Прежде всего моя жена. Весь горьковский и предгорьковский период моя жена была, собственно, главным объектом атаки. Это проявилось в серии клеветнических статей, которые появились сначала за границей, а потом здесь. Очень чувствовалось, что определенные органы хотят меня изобразить таким невинным, совращенным агнцем, а ее главной виновницей, согласно библейской легенде. Но я-то совратился раньше, чем ее увидел, еще когда была жива моя первая жена. Именно тогда я уже начал грешить — выступал против ядерных испытаний в 50-е годы, в 60-е годы. Это драматическая часть моей биографии. Потом я выступил со статьей о ядерной опасности, конвергенции и об интеллектуальной свободе. Это было тоже давно, двадцать лет назад. Так вот в Горьком меня поддерживала моя жена, но одновременно я понимал, что на нее падает главный удар, и была все время попытка противопоставления нас обоих, очень тяжелая психологически.

Я чувствовал поддержку со стороны общественного мнения и в нашей стране и за рубежом. Она помогла выжить, помогала конкретным делам. Удалось добиться выезда за рубеж нашей невестки к сыну Елены Георгиевны, которого я тоже считаю своим сыном, удалось добиться выезда за рубеж моей жены, уже после ее инфарктов, когда она не имела возможности здесь лечиться. На Западе ей сделали операцию на сердце, и, кроме того, она увидела своих детей и маму.

В. Синельников. А что было в вашей московской квартире, когда вас здесь не было?

А. Сахаров. Что-то ужасное. Квартира была на замке, у дверей стояли милиционеры, никого не пускали внутрь. Жена тут лежала с инфарктом, но к ней все равно никого не пускали. Именно тогда установили милицейский пост, когда у нее случился инфаркт, видимо, хотели облегчить ей переход в лучший мир. Но когда ее после того, как она сумела подняться с постели, задержали в Горьком, а потом судили и присудили к ссылке, то она уже в Москву не могла вернуться. А квартира продолжала оставаться под присмотром. Тут вылавливали случайных людей, которые к ней подходили, квартира была как бы липкой бумагой для доверчивых. В одной из комнат раскрылось окно, и тогда лопнули батареи, треснул потолок, рухнули на вещи и книги куски штукатурки, все отсырело и было обречено на гибель.

В. Синельников. Я слышал, что вам в Горький звонил Михаил Сергеевич Горбачев.

А. Сахаров. Да. Поздно вечером мы сидели с женой у телевизора. Пришли

три человека, один из КГБ и два монтера. Их подняли с постели.

В. Синельников. А у вас не было телефона?

А. Сахаров. Нет, семь лет не было.

А. Адамович. Очень спокойная была жизнь.

А. Сахаров. Да. Очень спокойная жизнь. Мы были полностью изолированы от каких-либо контактов, на улице тоже никого к нам не подпускали. Был такой эпизод, жена ехала на машине, и мужчина с больным ребенком на руках просил подвезти их в больницу, ребенок плакал. Она остановилась, но отца и ребенка вытащили из машины.

В коридоре у нас сидел милиционер, а вокруг него клуб из жильцов собирался. Потому что скучно, естественно. Там с утра до вечера у них стоял шум, иногда и выпивки бывали.

А. Адамович. А вас приглашали?

А. Сахаров. Нет, нас не приглашали. Милиционеры с нами не общались, когда мы с ними здоровались, не отвечали. По утрам жена выходила за газетой, милиционер сидел спиной к двери, он брал газету со столика и через плечо ей подавал. Молча. Эта сцена повторялась каждое утро.

Так вот. Уходя, этот представитель КГБ сказал: вам завтра позвонят. Ну, мы сидели, ждали, он сказал: утром, часов в десять. Но в десять никто не позвонил. А в три часа раздался звонок, я уже собирался за хлебом. Это звонил Горбачев. Разговор с Горбачевым был такой. Михаил Сергеевич сказал: принято решение о вашем возвращении в Москву, также получит возможность вернуться Боннэр. Я довольно резко говорю: это моя жена (мне в интонации что-то не понравилось). Да, да, затруднений не будет, можете возвращаться. Я говорю: большое вам спасибо, я глубоко вам благодарен, я хотел только вам сказать, что несколько дней назад в Чистопольской тюрьме, можно сказать, убит мой друг, писатель Анатолий Марченко, он был первым в том списке политических заключенных, который я вам послал. Горбачев сказал: да, мы получили этот список, разбирались, многие из них освобождены, положение других улучшено, но там очень разные люди. Я говорю: я с вами не согласен. Это люди, которые осуждены за свои убеждения, и все они должны быть освобождены. Горбачев сказал: тут я с вами не могу согласиться. Я сказал: умоляю вас подумать, это очень важно для вашего престижа и для успеха всех ваших дел, для вашего авторитета. Вот на этом закончился наш разговор. А потом по поручению Горбачева приехал Марчук. И еще через несколько дней мы выехали в Москву, сначала налегке, а потом вернулись и за вещами.

На следующее утро после звонка Горбачева милиционеры собрали все свое хозяйство, электроплитку, термосы, мы с ними очень любезно попрощались. Я спросил: что же вы теперь будете делать? А они говорят: продолжать службу. Такой был конец.

В. Синельников. Андрей Дмитриевич, что вы можете сказать о людях, пострадавших за политические убеждения?

А. Сахаров. Ситуация очень смягчилась в результате массового освобождения 1987 года. Правда, это освобождение было произведено стыдливым способом. С людей требовали прошение о помиловании.

Ясно, что нужно всех этих людей освободить и именно реабилитировать, а не вымогать у них прошение о помиловании. Это совершенно неправомерно и несправедливо. За этим стоит только честь мундира.

Я с настороженностью отношусь к тому, что происходит сейчас, ибо вижу: то и дело возникает что-то вроде закулисных, временных соглашений перестроечников с антиперестроечниками. Может быть, у перестроечников нет иных путей, тогда будем надеяться, что они сумеют на этом извилистом пути дойти до цели. Но нам наблюдать это жутковато.

В. Синельников. А как был обставлен ваш отъезд из Москвы в Горький?

А. Сахаров. Это выглядело таким образом. 22 января 1980 года, это был

вторник, я собрался на семинар в ФИАН, вызвал машину из Академии и поехал. Когда мы доехали до Краснохолмского моста, вдруг поперек дороги встала машина ГАИ. Мой водитель, очень удивленный, пошел навстречу милиционеру, тот, я видел, ему козырнул, а в это время задние двери открылись, и в машину влезли два человека в форме. Показав мне красные книжечки, они сказали, что они из МВД. Когда вернулся водитель, они ему приказали ехать за машиной ГАИ. При этом мы заметили, что движение перекрыто с обеих сторон, и мы были в полном одиночестве на этом Краснохолмском мосту.

Приехали в прокуратуру, и там прокурор Рекунков объявил мне, что я по постановлению Президиума Верховного Совета СССР лишен всех своих наград. Он очень волновался. Я его спросил, почему вы меня доставили таким странным способом? Я всегда являлся на вызовы прокуратуры. Он сказал: в виду срочности вопроса.

Он дал мне ознакомиться с текстом этого постановления, я увидел, что там нет подписи Брежнева и Георгадзе, но он меня уверил, что это несущественно, что это чисто технический момент. Я написал, что я отказываюсь вернуть награды, считаю это необоснованным. Он сказал, что компетентные органы приняли решение о моей высылке в город Горький (впоследствии меня все время убеждали, что это постановление Президиума Верховного Совета СССР, но этого документа я никогда не видел). Я также не видел никакого документа, по которому меня вернули из Горького в Москву.

А. Адамович. Может, вы и не ездили, вас не высылали в Горький?

А. Сахаров. Может быть. У меня обманом забрали паспорт, на паспорте был штамп, что 70-е отделение милиции меня выписало из Москвы. Паспорт я отказывался брать долгое время, потом пришлось взять по каким-то житейским причинам. И меня прописали в городе Горьком. Когда я приехал в Москву, то в 70-м отделении милиции запросили электронную машину паспортного отдела города, и она выдала ответ, что я все это время проживал в городе Москве. И в паспорте оказался штамп 70-го отделения милиции, который здесь не ставили.

А. Адамович. Мистика! Булгаков!

В. Синельников. Андрей Дмитриевич, вы встречались в свое время с Брежневым, с Хрущевым?

А. Сахаров. С Брежневым я несколько раз встречался, разговаривал с ним по телефону по вопросам о Байкале, второй раз пытался позвонить — о смертном приговоре угонщикам самолета — ленинградское дело. Приговорили к смертной казни, но фактически это не было актом воздушного пиратства, они собирались захватить самолет без пассажиров, на земле, и никого не убивать. Это было предосудительное действие, несомненно, но не заслуживающее смертной казни, с моей точки зрения.

Личных встреч с Никитой Сергеевичем было несколько. Я видел его еще в 50-е годы несколько раз, до 1955 или до 1956 года я бывал на заседаниях Политбюро или Президиума КПСС, не помню, как это тогда называлось. Потом я его видел на одном большом совещании в 59-м году. И наиболее интересный контакт был в 61-м году, когда я ему подал записку о том, что считаю нецелесообразным односторонний разрыв моратория по ядерным испытаниям. Он мне ответил речью, большой речью. Это было уже прямое столкновение.

А. Адамович. Андрей Дмитриевич, вам не приходили мысли о том, что не стоило выносить из лаборатории «рецепт» бомбы? Не кажется вам, что все последующие годы вам приходилось бороться с последствиями своего изобретения?

А. Сахаров. Тогда я считал, да и сейчас считаю, что, передавая это оружие советскому правительству, я способствовал поддержанию стратегического военного равновесия.

Вообще я человек эволюционирующий... но не настолько...

В. Синельников. Андрей Дмитриевич, вы для нас всех на протяжении многих

лет являетесь человеком, каждое слово которого очень много значило, когда оно до нас доходило, разумеется. Как вам сейчас живется? Каково ваше отношение к происходящему?

А. Сахаров. Настроение у меня настороженное. Я очень обеспокоен тем, как по-разному развиваются события в нашей стране.

Нужно создать политические условия, чтобы люди почувствовали уверенность, реальную уверенность в необратимости перестройки. Чтобы они, к примеру, понимали: если начнут брать землю в аренду, то через десять, через пять или через двадцать лет никто ее не отберет. Не отберет все, что нажито тяжелым трудом.

Нужно прекратить всякий зажим гласности. Гласность должна быть абсолютной.

В. Синельников. А вы лично, в своих статьях, выступлениях почувствовали уже после возвращения из Горького какие-то пороги гласности?

А. Сахаров. Конечно. У меня не прошла статья в «Аргументах и фактах», в которой я призываю обсудить вопрос о сокращении срока службы в армии наполовину. Мысль моя заключается в том, что СССР имеет огромную сухопутную армию. Под ружьем в армии и на флоте у нас служат больше солдат на душу населения, чем в какой бы то ни было стране, и мы можем себе позволить без ущерба для нашей безопасности в одностороннем порядке сократить вдвое срок службы в армии. Именно это определяет численность людей, которые находятся в армии одновременно. Офицерский корпус, вероятно, надо сокращать гораздо меньше.

Я думаю, что такой шаг кардинально изменит все военно-политическое соотношение и все переговоры по разоружению, особенно в Европе. Они мгновенно пойдут совсем с другой скоростью.

Такое решение будет иметь колоссальное социальное значение для нашей страны, потому что длительный срок службы в армии фактически выбивает наших юношей из того направления жизни, которое они выбрали. После армии не возвращаются в деревню очень многие. До тридцати процентов вообще не возвращаются к своей профессии, теряют темп. Творческий потенциал теряется. Цыплят надо обучать ходить за матерью в первые секунды, также и людей надо в определенный период учить. Я думаю, что и при сокращении срока службы на один год обучить людей военному делу можно, люди сейчас грамотные, подготовленные, трактора водят и автомобили и с радиоприемником умеют обращаться.

А. Адамович. Вариант профессиональной армии тоже сейчас обсуждается.

А. Сахаров. Я не возражаю против этого, это тоже очень хорошая идея, но она экономически очень сложна.

А. Адамович. Понимаете, трагедия не в том, что придется сократить армию, а в том, что придется сократить генералов, вот где большая трагедия.

А. Сахаров. Да, это большая трагедия для генералов. Ну, так давайте их не сокращать. Это будет гораздо дешевле и проще. Только важно понять, какие общественные настроения они будут поддерживать.

У нас общественные процессы идут волнами, и несут их разные течения. Вроде бы провокация Нины Андреевой была отражена...

А. Адамович. Так называемой Нины Андреевой.

А. Сахаров. Да, так называемой Нины Андреевой. Но силы, которые стояли за этим псевдонимом, еще сохранились в нашем обществе, эти силы продолжают существовать. Структура нашего общества очень сложная, по существу сталинистская. Хотя, может быть, она начала создаваться до Сталина, продолжала развиваться после Сталина, но будет справедливо дать ей именно это наименование.

В. Синельников. Что же делать всем нам сегодня?

А. Сахаров. Надо действовать активно. Пассивное отношение к новым процессам, если оно станет общим настроением, будет пагубно. От перестройки в нашей стране зависит очень многое — и для наших людей, и для всего мира.

Вот я говорил о конвергенции. Я действительно отождествляю перестройку с плюрализмом, а плюрализм с конвергенцией. Поэтому я считаю, что перестройка — важный шанс. Последний шанс. Может быть, не последний. Никогда не надо говорить совсем уж страшных слов. Но, в общем, это предоставившийся нам шанс выйти из тупика и помочь всему миру выйти из тупика. Для этого нужна активная позиция во всех спектрах деятельности.

P. S. Время стремительно обгоняет вчерашние наши представления о правде и ее пределах, наши мысли, высказывания.

Вот ухнул Съезд народных депутатов, резонируя на всю страну, и ты, беря верстку написанной ранее статьи или, как здесь, диалога, не можешь не забеспокоиться: а не устарело ли, надо ли это теперь кому?

Думаю, что и после съезда надо, и даже особенно после съезда, имея в виду непростые отношения Андрея Дмитриевича Сахарова с частью депутатского зала. Я тоже слышал ревущий зал, смотрел, оглядывался, и хотелось спросить: да что это на самом деле, вы хоть знаете, кого захлопываете, слушать не желаете? Любой парламент в любой стране за честь почел бы, а мы!.. Ну да нам ничего не стоило и выслать кого угодно, не сегодня и не вчера началось — высылки да иссушение мозгов.

Андрея Дмитриевича Сахарова из Горького вернули. А это значит, что государство само пожелало вернуться в число цивилизованных.

Однако намного сложнее вернуть обществу истинную меру ценностей. Для этого и нужны такие люди, как Сахаров, из породы гранинских Зубров, могущие служить мерой человека. Да, мерой, да, человека, которого сокрушить не может ничего: ни сталинизм, ни застой. Их-то и надо беречь и ценить особенно, чтобы всем нам причаститься образу человеческому. Без этого не по силам нам будет подымать неподъемное — и нашу экономику и духовную, нравственную культуру.

Алесь Адамович

Андрей Дмитриевич раз за разом медленно обходит карту Вселенной на полированном черном мраморе, над которой в позе сидящего ребенка склонился Эйнштейн. Находившиеся рядом с Андреем Дмитриевичем в ту минуту услышали, как он произнес, наконец, остановившись, как бы вырвавшись из круга мыслей, которыми он жил во время только что произнесенной речи после вручения премии, и из круга очерченного его шагами пространства: "Гений – всегда ребенок".

Индекс 70402 Цена 1р30к

ИСКУССТВО КИНО

Во втором полугодии 1989 и в первом полугодии 1990 читайте:

Под новой рубрикой "ИК". Избранная проза", начатой повестью Эфраима Севелы "Остановите самолет – я слезу!", будут также напечатаны: роман американского писателя Айры Левина "Ребенок Розмари", который стал основой знаменитого "фильма ужасов" режиссера Романа Поланского; повесть писателя и сценариста Фридриха Горенштейна "Зима 53-го года", у нас в стране не публиковавшаяся.

Под рубрикой "Сюжеты и факты", начатой репортажем Жореса и Роя Медведевых "Кто сумасшедший?" (№ 4 и № 5), будут опубликованы записки Юлии Аксель – внучки Л.Д. Троцкого – "История моего одиночества", подготовленные для журнала Борисом Руниным.

В числе сценариев – новые работы Алексея Германа и Светланы Кармалиты, Миколы Винграновского, Людмилы Петрушевской, Евгения Митько, Владимира Кунина и Кима Рыжова.

В историческом разделе вы найдете рассказ Евгения Габриловича о том, как закрывали последний спектакль Вс. Мейерхольда, стенограммы политических проработок и покаяний времен "борьбы с космополитизмом", документальное повествование Валерия Фомина о погибших кинематографических идеях и замыслах 70-х годов, лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах. Здесь же мы поместим полемическую статью Ивана Дзюбы об украинском поэтическом кино, написанную в 1970 году и не опубликованную.

В рубрике "Свободная тема" вашему вниманию будут предложены статьи Зинаиды Миркиной, Игоря Золотусского, Станислава Рассадина, Александра Свободина, Сергея Чупринина.

У редакции без конца спрашивают, где достать журнал. Совет для всех. Почтовые отделения принимают подписку без ограничений на текущий и будущий годы, на месяц, на квартал, на полугодие. На сколько хотите. Тем, кто подписывает журнал на год, напоминаем: это надо сделать до 1 октября.